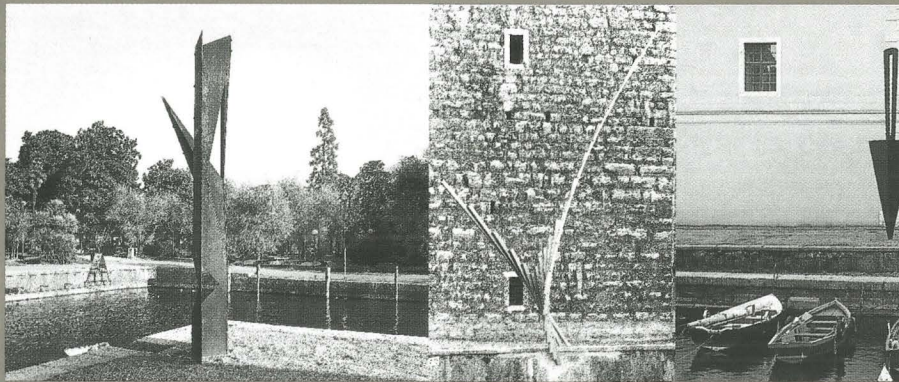


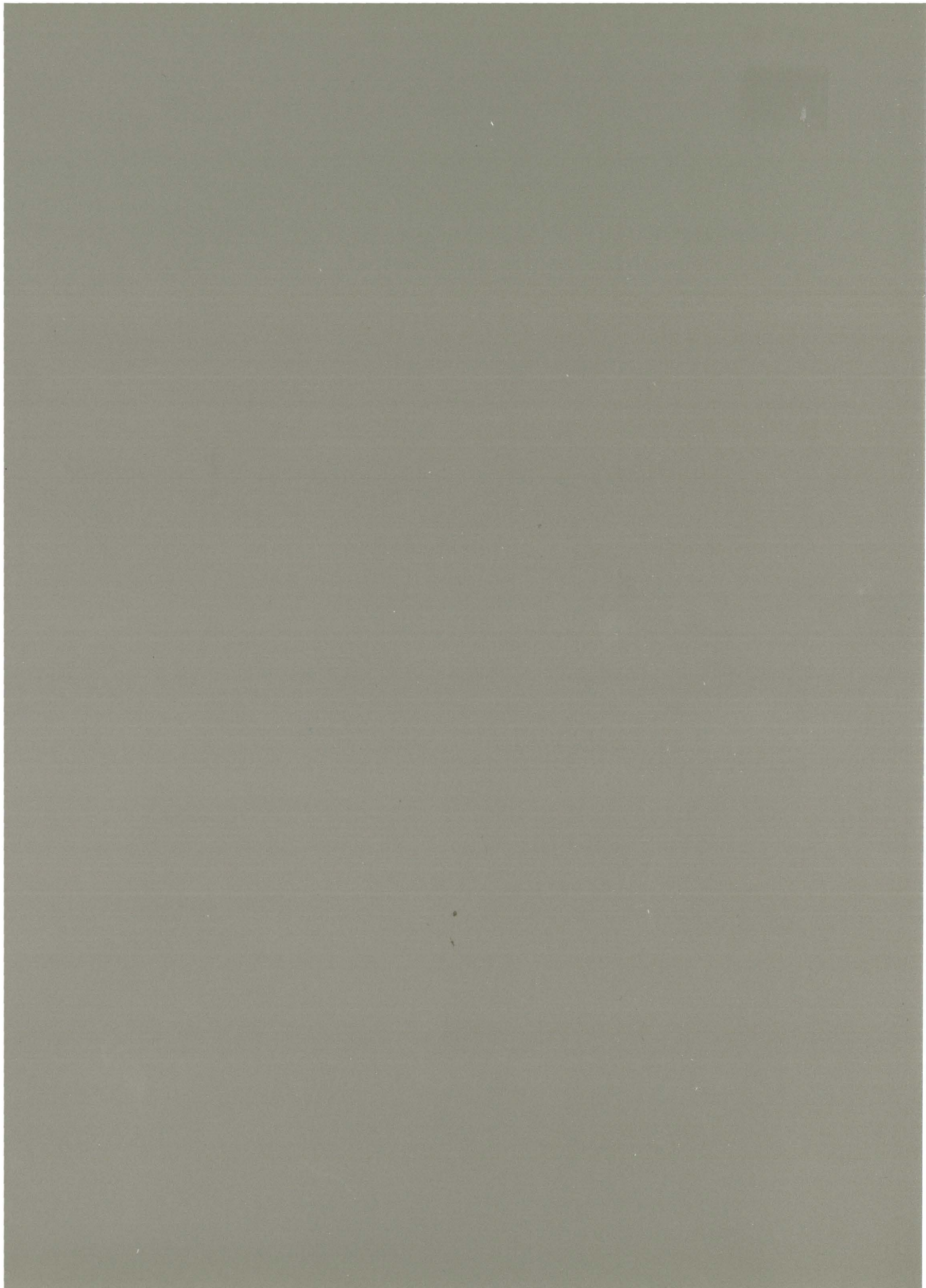
Museo Civico
Riva del Garda

Sculture per la città



Munari Minoli Bonoli





**Comune di Riva del Garda
Assessorato alla Cultura**

Museo Civico

Sculture per la città

Munari Minoli Bonoli

A cura di Claudio Cerritelli

1

© Museo Civico Riva del Garda
febbraio 2000
tutti i diritti riservati

Progetto grafico
Giancarlo Stefanati

Riproduzioni
Digital Service, Egna/Neumarkt

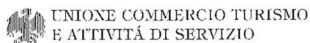
Stampa
Temi, Trento

Questo volume è stato stampato
su Garda Matt Art 150/gr.
delle Cartiere del Garda

Museo Civico Riva del Garda
p.zza Battisti 3
38066 Riva del Garda TN
tel. 0464 573969
fax 0464 521680



MIMOSA
SERVIZI E GESTIONI



F.lli LOTTI S.N.C.
IMPRESA COSTRUZIONI

COS.MI. s.r.l.
COSTRUZIONI

OFFICINA PARISI
LAVORAZIONI MECCANICHE



Sculpture per la città 1

Munari Minoli Bonoli

Comune di Riva del Garda
Assessorato alla Cultura

Comune di Arco
Assessorato alla Cultura

Museo Civico Riva del Garda

Direttore
Marina Botteri Ottaviani

Ideazione e coordinamento progetto
Gianni Pellegrini

Curatore artistico
Claudio Cerritelli

Itinerario fotografico
Paolo Calzà

Si ringraziano per la preziosa collaborazione
Giancarlo Baccoli, Ferdinando Bosco Ubertino,
Lamberto Carlini, Andrea Carloni,
Alessandra Franzinelli, Gianfranco Ghisi,
Giancarlo Lotti, Gianni Morghen, Ilos Parisi,
Flavio Pontalti, Giancarla Tognoni,
Gianni Zontini, Salvatore Salvato.

ed inoltre
la famiglia di Bruno Munari
e l'Associazione
Amici Musei di Cantù

La proposta del Museo Civico di Riva del Garda di avviare nel 1997 un nuovo progetto culturale relativo alla collocazione sul territorio di sculture di autori contemporanei ha trovato immediata disponibilità negli artisti Bruno Munari, recentemente scomparso, Paolo Minoli ed Alessandra Bonoli che hanno ideato e messo a disposizione della città di Riva del Garda i bozzetti da cui sono state poi realizzate, grazie anche al prezioso contributo di aziende e enti locali, le tre grandi sculture poste nel Parco della Rocca.

L'Amministrazione Comunale non può che apprezzare la rigorosa impostazione progettuale dell'iniziativa, atta a valorizzare l'arte contemporanea impreziosendo nel contempo il contesto territoriale.

Il confronto con analoghe iniziative attuate sia in Italia che all'estero conferma che il progetto intrapreso dal nostro Museo ha una sua ben precisa connotazione scientifica e culturale. Esso risulta inoltre coerente con la proposta culturale complessiva che l'istituzione da anni sta sviluppando, rivolta ad approfondire e valorizzare tematiche territoriali di vario genere.

Cesare Malossini
Sindaco del Comune di Riva del Garda

Luigi Marino
L'Assessore alla Cultura

Il progetto "Sculture per la città" ha inteso promuovere l'immagine della scultura contemporanea nella città di Riva del Garda attraverso l'organizzazione di un percorso di opere che dal luogo storico della Rocca si è svolto attraverso il parco circostante coinvolgendo anche altri punti del contesto cittadino, particolarmente adatti ad accogliere la presenza di sculture.

L'itinerario espositivo, che ha presentato opere realizzate su progetti originali appositamente elaborati dagli artisti coinvolti nell'iniziativa, ha offerto al pubblico la possibilità di conoscere e valutare le manifestazioni dell'arte contemporanea a diretto contatto e confronto con l'ambiente urbano.

Con il primo intervento, promosso nel 1997 in via sperimentale sono state collocate nel parco della Rocca le opere di Bruno Munari, Paolo Minoli ed Alessandra Bonoli, tre artisti di diversa generazione, che hanno lavorato su un'idea di "scultura costruttiva" legata all'esperienza delle avanguardie storiche europee e ritenuta adatta a dialogare con lo spazio circostante, nell'intento di arricchire di nuovi significati uno spazio urbano già storicamente consolidato come nel caso specifico della Rocca di Riva del Garda.

Nel catalogo, i testi di Claudio Cerritelli, curatore artistico dell'iniziativa, e la ricca documentazione fotografica, costituiscono gli indispensabili strumenti per entrare nel vivo delle problematiche legate al rapporto tra la scultura e l'ambiente, e per capire le modalità di costruzione delle opere.

Marina Botteri Ottaviani
Direttore del Museo Civico

Gianni Pellegrini
Coordinatore
del progetto "Sculture per la città"

Indice

8	<i>Ripercorrendo il dibattito...</i> <i>Claudio Cerritelli</i>
20	<i>Profili</i> <i>Bruno Munari</i>
30	<i>Paolo Minoli</i>
38	<i>Alessandra Bonoli</i>
47	<i>Itinerario fotografico nel parco</i>
63	<i>Apparati</i>

"L'esperienza fatta fino a oggi con l'arte nello spazio pubblico è così disastrosa che diventa possibile verificare per suo tramite la coscienza che la città ha di sé. Nel dopoguerra, in tutte le città tedesche sono stati effettuati interventi estremamente negativi, alibi per questa operazione era la volontà di dimostrare un pronunciato orientamento verso l'arte moderna. Tutto ciò che rappresentava l'arte moderna veniva valutato positivamente e qualsiasi critica che differenziasse non era ammessa: si era instaurato un processo di autocensura. È dimostrato che molti di questi contributi hanno rappresentato una reale forma di inquinamento estetico, e ciò a scapito sia dell'utente, sia dell'artista".

Ripercorrendo il dibattito intorno al rapporto tra arte e spazio pubblico, tra scultura e contesto ambientale

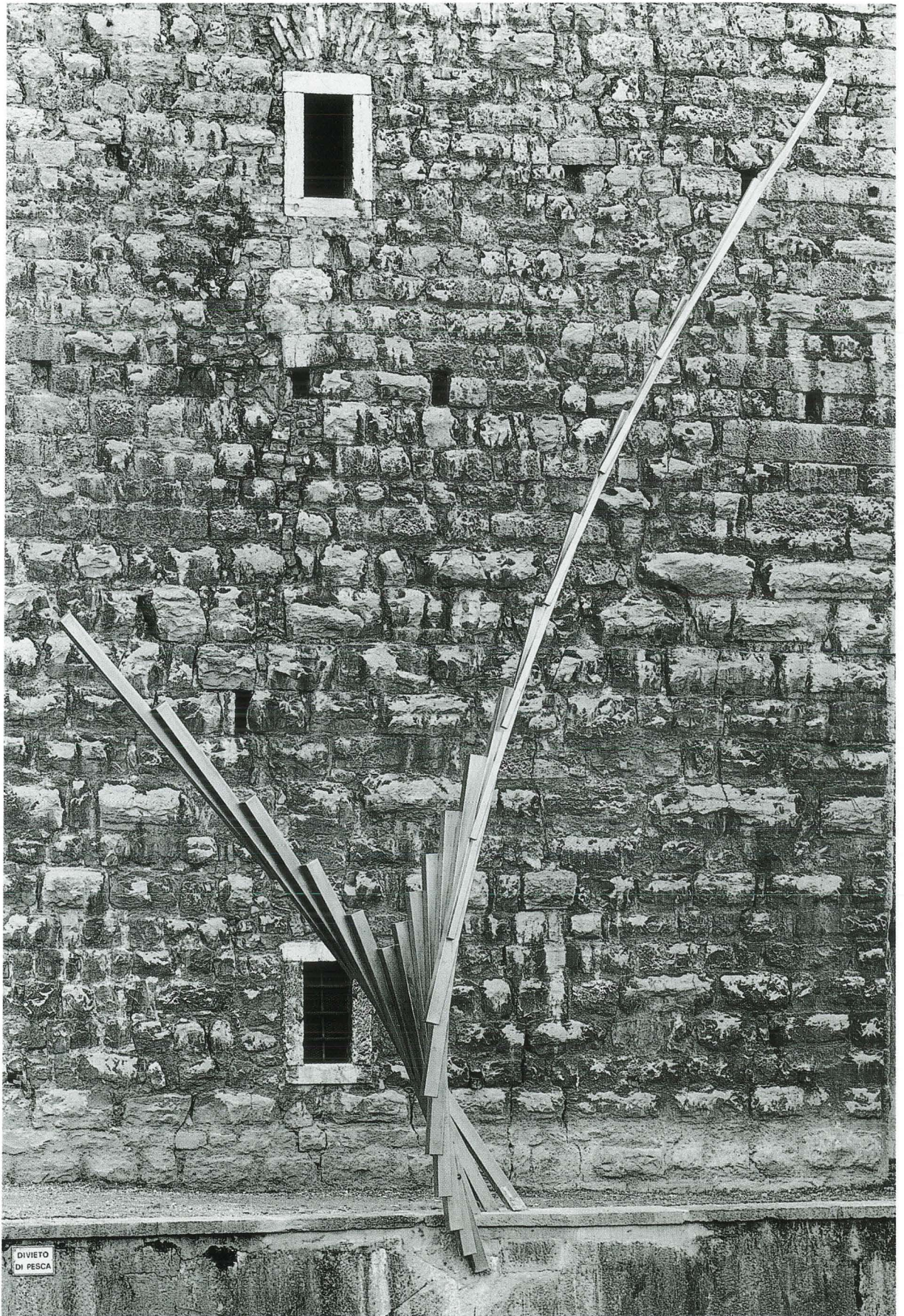
Claudio Cerritelli

Queste parole pronunciate circa dieci anni fa da Kasper Koning in un dialogo con Jean-Christophe Ammann pubblicato sulla rivista Domus possono introdurre una riflessione intorno ai rapporti tra arte e spazio pubblico, questione che riguarda da vicino l'orientamento del progetto sulla presenza della scultura nella città di Riva del Garda documentato in questo catalogo.

Le perplessità avanzate da Koning non ci sfuggono nel momento in cui affrontiamo le problematiche relative all'intervento degli artisti nel contesto urbano o, in genere, ambientale. Non ci sono neppure estranee le difficoltà di lettura da parte del pubblico, i disagi e le incomprensioni da parte dei cittadini posti di fronte alle diverse logiche culturali che presiedono questi tipi di intervento. Del resto, la necessità metodologica di affrontare in modo corretto il rapporto scultura-città è questione che attraversa tutta l'arte contemporanea e giunge fin sulle soglie dell'attualità con un ampio repertorio di casi, spesso discontinui e contrastanti che, tuttavia, sono stati signifi-

Bruno Munari
Scultura da viaggio, 1958-97
Acciaio corten
cm 600x150x150





cativi nella cultura visiva del nostro secolo. A questo punto, vale la pena di chiedersi: in che modo un artista può intervenire in uno spazio pubblico, secondo quali principi può prendere possesso e ridefinire la visualità di un parco, di una piazza o di un'architettura.

La questione può essere posta anche in questo modo: come può lo scultore far vivere il proprio credo estetico all'interno di organismi architettonici e ambientali che hanno una propria identità di funzione e di uso? E ancora: seguendo quali orientamenti il linguaggio dell'arte è in grado di commisurarsi con i vincoli posti dai luoghi pubblici e andare incontro alle esigenze del gusto estetico medio, per non dire di massa?

La questione non è semplice perché coinvolge l'esigenza di autonomia che l'arte del nostro secolo ha sempre posto come condizione del suo rapporto con il mondo, sia sul versante dell'avanguardia sia su quello di continuità con la cosiddetta tradizione.

Del resto, è l'avanguardia medesima a voler azzerare a tutti i costi i rapporti esistenti, a dover fare i conti con i materiali del passato sotto il segno della tradizione. Tutti i tentativi di coinvolgere l'ambiente sono diventati in questo senso esperienze codificate, ipotesi convenzionali che si muovono dalla scultura all'arte ambientale, dalle installazioni agli interventi di Land Art. In questo approccio non va dimenticato, dunque, l'artista e il suo ruolo creativo: quali margini di libertà si pongono di fronte ad un contesto preesistente, giocato tra natura ed artificio, tra paesaggio e architettura, tra memoria del passato, urgenza del presente e prefigurazione del futuro?

Il buon senso dovrebbe indurre l'artista ad impegnare il bagaglio estetico e la sensibilità creativa in un intervento che tenga realmente conto dei cosiddetti caratteri preesistenti, evitando di operare sotto il segno di una pura e semplice applicazione linguistica.

Tale ragionevolezza non è tuttavia sempre praticata, in questo modo nascono situazioni di effettiva violenza, casi di imperialismo estetico, di rifiuto di ogni confronto, almeno inteso come esplicitazione delle ragioni del progetto in relazione alle possibilità recettive dell'utenza.

Di fatto, si verificano situazioni in cui gli interventi artistici (sculture, installazioni, interazioni ambientali) non fun-

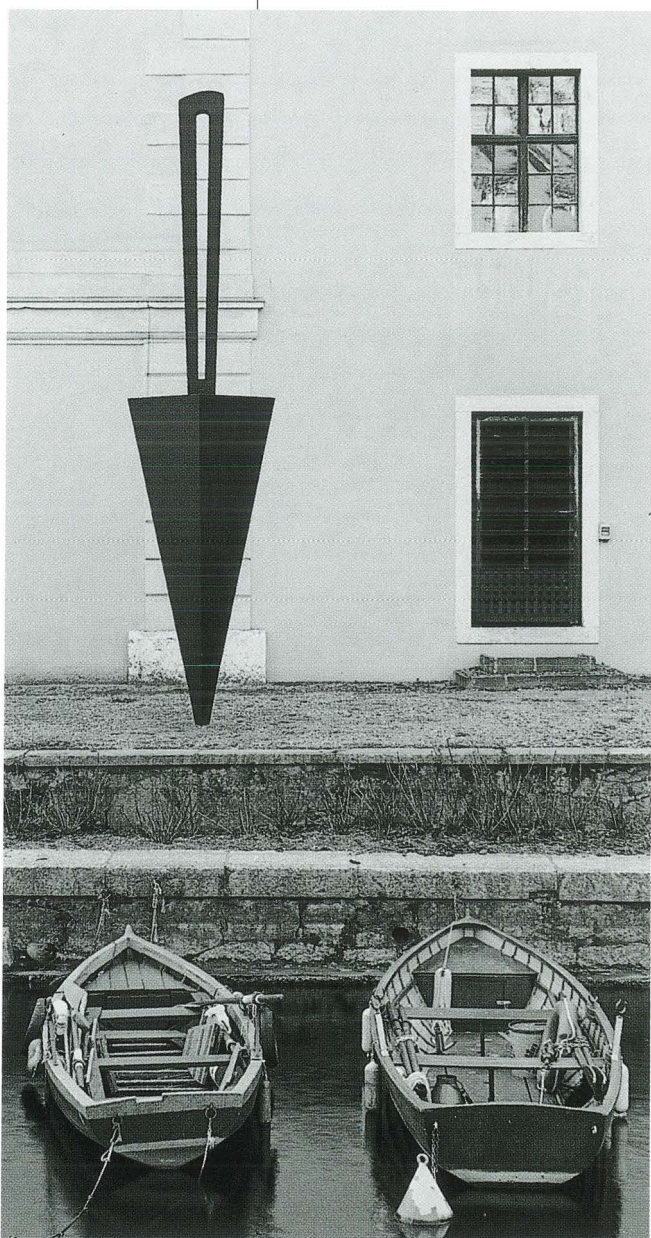
zionano, non esprimono un pensiero creativo relativo allo spazio da occupare, limitandosi ad un ruolo di abbellimento estetico che spesso non produce alcuna nuova energia nel corpo nell'ambiente.

Accanto a questi esiti insufficienti non va negata una situazione in cui l'arte collocata nello spazio pubblico esprime la necessità di configurarsi secondo una strategia progettuale funzionale all'ambiente. Sono casi in cui l'artista non ha accettato passivamente lo "status quo" del luogo e ne ha qualificato il carattere, amplificato la natura visiva, fino a modificarne l'aspetto attraverso la sensibilizzazione di determinati punti d'attenzione.

Nell'attuare questo processo di inserimento dell'arte nel contesto di un paesaggio o di una città, di un giardino o di una strada, di una piazza o di un edificio, l'artista non nega l'identità del suo linguaggio ma lo spinge verso un dialogo ambientale che arricchisce la sua medesima funzione espressiva e comunicativa. Lontano da posizioni troppo individualistiche e auto-celebrative l'artista deve saper stabilire un rapporto ampio e articolato con lo spazio pubblico, attraverso la consapevolezza che il personale credo estetico non può che crescere nell'assumersi la responsabilità sociale dell'opera, il suo destino presso i cittadini.

"Per chi intenda operare in termini ambientali, e tanto più se urbani, - ha osservato recentemente Enrico Crispolti - esistono delle condizioni di cui occorre essere consapevoli e che dunque vanno comunque affrontate. Condizioni che si possono dire anzitutto oggettive, relative naturalmente alla difficoltà di committenza, e al livello culturale di questa. Anzitutto cioè non è facile che, sia da parte degli amministratori pubblici, sia da parte di istituzioni private, o di semplici privati, si abbia il coraggio di decidere l'incarico per realizzare presenze plastico-visive ambientali. Ma una volta che tale occasione comunque si presenti (come pure accade), non è poi neppure facile che sia il livello della scelta, sia la formulazione dell'incarico, risultino all'altezza del compito". In questo senso è difficile immaginare nella situazione italiana una vera "arte pubblica", un'arte capace di esprimere una precisa e coerente metodologia di intervento sociale e, dunque, un consenso allargato.

Alessandra Bonoli
Fuso, 1997
Cemento armato
cm 600x120x120



Il panorama nazionale è piuttosto diversificato, attraverso una molteplicità di orientamenti che corrispondono, per l'appunto, ad una mancanza di sostegni coordinati, all'assenza di una politica culturale davvero motivata in questo settore, lasciata spesso all'occasionalità e alla responsabilità soggettiva di alcuni assessori o all'iniziativa sporadica di alcuni critici d'arte.

Non esiste una convinzione politica capace di trasformare la frammentarietà degli eventi in un progetto serio e articolato di intervento pubblico, nella consapevolezza di una necessaria metodologia sociale dell'arte, della scultura innanzitutto.

Le esperienze esistenti vanno valutate con un parametro volta per volta diverso. Ci troviamo ancora nella fase in cui è più corretto parlare di arte collocata in spazi pubblici che di "arte pubblica" in senso stretto: di nuovo incontriamo sculture o installazioni concepite in piena indipendenza da parte degli artisti e, successivamente, collocate in spazi aperti al pubblico. Raramente ci si confronta con opere di autori che sono stati chiamati a costruire spazi progettati appositamente per la fruizione del cittadino. In questo senso, l'idea di una scultura posta come uno strumento di magnificenza estetica davanti ad un edificio è ipotesi da superare mentre diventa sempre più decisivo alimentare un'idea di scultura come pensiero stesso del luogo, come ridefinizione ambientale, quasi identificando opera e ambiente o, perlomeno, cercando di annullare i reciproci confini, troppo statici e prevedibili.

La vecchia idea di monumento è pressoché scomparsa a favore di un concetto di monumentalità assorbito dalla costruzione totale del luogo, con la tendenza a trasferire l'esigenza di monumentalità sulla globalità dell'ambiente considerato.

Penso, per esempio, al gigantesco cretto di Alberto Burri che si estende per circa dieci ettari come una grande scultura concepita direttamente sul terreno, composta da molteplici blocchi di cemento bianco, alti quasi come un uomo. La suggestione ambientale è forte, l'impressione per il visitatore è quella di camminare in un grande labirinto dove è possibile smarrirsi. Anzi, è quasi auspicabile perdere il riferimento spaziale, proprio per rivivere il senso del luogo primordiale, dell'origine di tutti i percorsi pos-

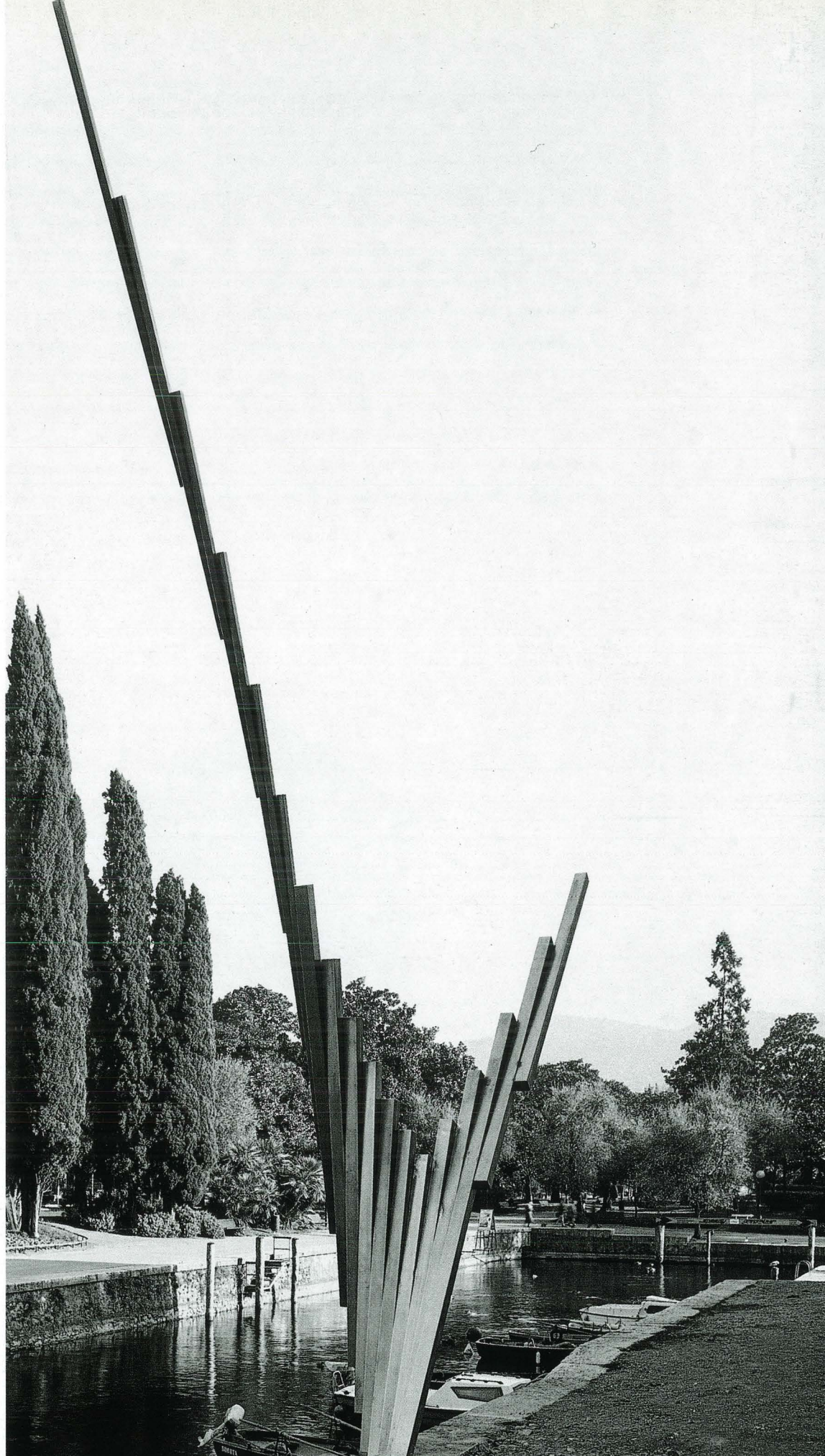
sibili, senza tramiti culturalistici. Di fronte a questo velo bianco che Burri ha immaginato sui resti di Gibellina vecchia la sensazione è quella di un infinito percorso alla ricerca dell'identità storica del luogo, ma anche quella di una lenta contemplazione dell'immagine pura dello spazio, dove il senso della vita oscilla tra la conoscenza mentale e il sentimento fisico dell'ambiente circostante.

A ben vedere, la pratica della scultura monumentale non è scomparsa del tutto, ci sono ancora forti residui di questa concezione legata all'idea di statua, di monumento, di scultura riconoscibile come strumento celebrativo di qualcosa. Ci sono anche diverse esperienze che, pur accettando il modello tradizionale del monumento, ne hanno rinnovato il volto dall'interno, tentando di abolire il senso

referenziale a vantaggio di una energica stimolazione dello spazio circostante. Che la si voglia chiamare scultura astratta o minimalista poco importa, ciò che conta è che quando essa s'è fatta monumentale non ha subito il vincolo della rappresentazione e ha piuttosto agito sulla trasformazione dell'energia circostante. L'integrazione tra forma e contesto, l'interpretazione del luogo, la ricerca di funzionalità, il rapporto con le esperienze passate, il dialogo con architetti e urbanisti, l'accessibilità visiva e fisica delle scelte stilistiche: queste sono alcune tracce di lavoro su cui verificare il piano delle intenzioni e quello dei risultati.

Se osserviamo con attenzione, numerose sono le opere pubbliche realizzate sul filo di queste preoccupazioni.





Negli ultimi decenni possiamo segnalare interventi monumentali da parte di scultori come Andrea e Pietro Cascella, Arnaldo e Gio' Pomodoro, Pietro Consagra, Francesco Somaini, solo per ricordare i più costanti nell'affrontare il rinnovamento di questa idea.

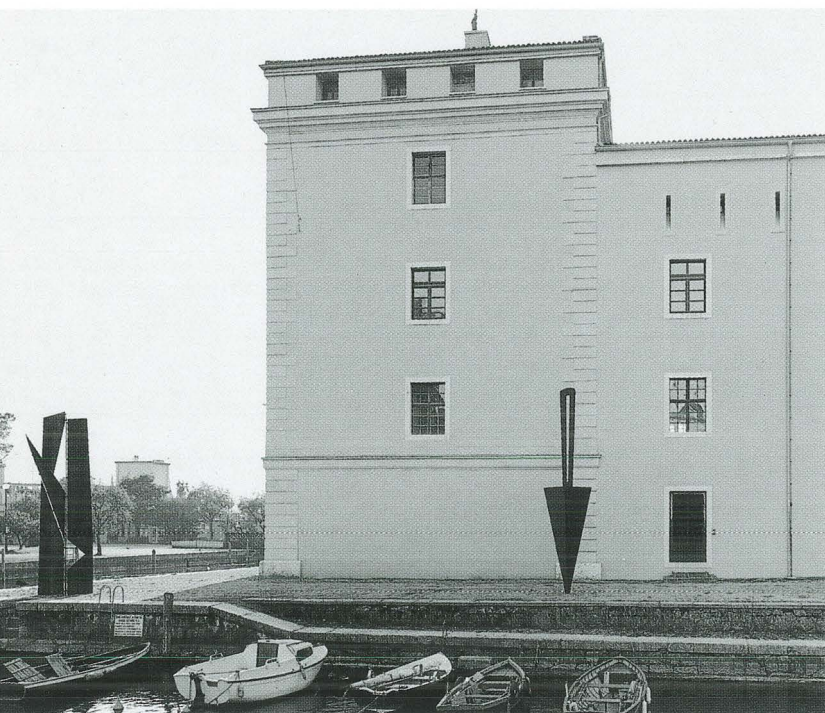
In tal senso, bisogna riconoscere al dialogo tra Somaini e il critico Crispolti la capacità di aver espresso nel libro "Urgenza nella città" (1972) uno dei contributi più stimolanti per un approfondimento teorico e progettuale, nonché militante, dei problemi relativi al rapporto tra scultura e ambiente. Di fronte al degrado urbano e alla costante dissoluzione delle forme Somaini sente decisivo il ruolo dello scultore, capace di contrastare questa situazione. Egli tuttavia non vuole sostituirsi all'urbanista o all'architetto ma agire sull'immagine della città attraverso provocazioni simboliche e forme utopiche che le restituiscano energia ed emozione. Il carattere provocatorio di questo libro restituisce dunque un destino possibile allo scultore, una funzione fantastica al suo operare e sognare un diverso orizzonte percettivo.

"È ora di far riemergere la memoria- scriveva Somaini- di recuperare il campo urbano alla voce corale".

E inoltre: "La città non è soltanto un linguaggio ma una prassi".

La costante del lavoro di Somaini è, per l'appunto, una specifica motivazione urbana del fare scultura qualificando in questa scelta la sua naturale vocazione all'espressione plastica. Del resto, l'affermazione ambientale della scultura raggiunge negli anni settanta la sua piena evidenza, soprattutto per il clima di rinnovamento culturale che l'arte viveva come urgenza di una ridefinizione sociale del proprio ruolo. Già in quegli anni si comprende che per gli scultori non si tratta di trovare nuovi spazi di "alloggiamento" delle opere ma di poter realizzare progetti di dialettica ambientale. La scultura si pone come organismo plastico fisiologicamente connesso allo spazio in cui colloca, anzi capace di conquistare lo spazio esterno attirandolo dentro la sua formulazione linguistica.

Questa ideologia della scultura è sentita in Italia anche da altri autori, di generazione diversa da quella di Consagra, di Somaini, dei fratelli Pomodoro o dei Cascella, per esempio da artisti come Staccioli, Carrino, Spagnulo o Mattiacci. Essi giocano su un attivismo spaziale e su una progettualità totale dello spazio, tale da non ammettere fraintendimenti intorno al



concetto di monumentalità. Ognuno di questi autori è consapevole delle regole da seguire durante la progettazione specifica di uno spazio, della "deontologia progettuale" necessaria nell'affrontare qualunque tipo di committenza, pubblica o privata, del fatto che il confronto ambientale non può essere risolto attraverso l'ingrandimento o il mutamento di scala di una scultura già realizzata o pensata per un altro scopo. Anche quando questo aggiustamento si rende necessario esso può vivere solo in relazione ad un mutamento di ottica, così che il riferimento iniziale trae una nuova identità nell'atto di raggiungere un diverso peso nella configurazione plastico-visiva dello spazio considerato.

A livello internazionale spicca la situazione giapponese dove il rapporto tra arte e spazio pubblico ha raggiunto esiti di grande intensità visiva. Lo ha ricordato recentemente Pierre Restany parlando del modo peculiare con cui la scultura è privilegiata nella valorizzazione del paesaggio urbano attraverso una visione poetica della natura.

"L'arte pubblica giapponese - ha sottolineato il critico - si colloca a meta' strada fra il museo "en plein air" e la concezione francese che ne fa un dispositivo culturale in grado di incidere sul sociale. L'aspirazione a una migliore qualità della vita nello spazio urbano si è generalizzata, ma le comunità locali tendono a interpretare il concetto di arte pubblica nella sua dimensione riduttiva di appartenenza all'arredo urbano, piuttosto che nella prospettiva di un'etica strutturale dell'ambiente. Queste reticenze trovano spiegazione in ragioni storiche che nascono da fattori fisici della natura dei vari paesi. L'esiguità degli spazi socialmente utili ha impedito, nella creazione delle città, lo sviluppo delle prospettive assiali. Il frequente ripetersi di calamità naturali e atmosferiche ha consolidato la sensazione di caducità della casa costruita. L'arte ha trovato i fondamenti della sua durata nel distacco del messaggio estetico nei confronti della realtà quotidiana. La passività giapponese di fronte all'ambiente, unita all'esigenza della redditività immediata, si è posta in contraddizione con la diffusa esigenza di una migliore qualità della vita collettiva". (Domus, n° 802, 1998, pag. 78 e segg.) Questa analisi di tipo estetico e di impostazione socio-ambientale permette di capire la complessità che

un'arte pubblica comporta nel momento in cui non si riduce a semplice abbellimento di un dato preesistente ma pretende di intervenire concretamente nell'abitat culturale. È altrettanto significativo sottolineare che questa logica presuppone l'esistenza e l'azione di una figura di scultore che sia artista politico, capace di elaborare un pensiero artistico in stretta relazione con il sistema di segni dello spazio urbano e di incidere sul piano sociale. Dani Karavan è, per esempio, un artista ritenuto degno di interpretare questo ruolo e i suoi recenti interventi di "arte pubblica" in Giappone (nei musei di Kamakura, Ohara, Miyagi, Tsukuba, Mie, Sapporo, Yamanashi) hanno dimostrato la sua capacità di rinnovare l'immagine delle città attraverso l'arte.

Tornando a considerare le esperienze italiane vanno segnalate diverse iniziative che sono state definite "Parchi-Museo di sculture all'aperto", vale a dire non soltanto la programmazione di spazi verdi ma anche la progettazione di interventi di scultura inseriti nella dimensione museale esterna. Introducendo un numero speciale della rivista "Arte e critica" (inverno 1997-98) dedicato a questo argomento Daniela Bigi ha sottolineato che "il parco-museo di scultura interessa sia il contesto naturale che quello urbano, o quello misto di campagna e città, insomma qualsiasi realtà territoriale che intenda programmaticamente caratterizzarsi per un inscindibile - o quantomeno permanente- legame con la scultura". Importante è in questo senso "l'aspetto della programmaticità della committenza, sia pubblica che privata, in modo da formare un primo quadro su come si sta muovendo l'Italia rispetto alla scultura".

Dall'esperienza di "Campo del sole" a Tuoro sul Trasimeno alla Fattoria di Celle a Santomato (Pistoia), dal Museo all'aperto di San Giminiano a quello di Morterone e di Vignate vicino a Milano, da quell'evento che è Fiumara d'Arte presso Castel di Susa in Sicilia al Parco di sculture di Santa Sofia in Romagna, dalle sculture in pietra e ferro ad Ozieri nel sassarese a quelle installate a Tortoli presso Nuoro, solo per fare alcuni esempi significativi.

È in questo contesto che va inquadrata l'iniziativa del Comune di Riva del Garda, non come una sporadica occasione di sguardo sulla scultura contemporanea ma come un vero e proprio impegno nel sostenere il senso globale di quelle idee che sono state qui raccolte, a proposito di quanto si va facendo a livello nazionale ed internazionale, non senza disagi e difficoltà, malumori e critiche peraltro necessarie per far maturare una coscienza sociale della scultura. Del resto, il fatto che la ricerca degli scultori goda oggi di qualche attenzione da parte della politica culturale di alcune città italiane non è cosa di poco conto ma non è neppure il massimo delle conquiste, viste certe forti incomprensioni che si nutrono intorno alla necessità di far dialogare le opere in campo aperto, con un pubblico più ampio possibile.

È per questi motivi che la vocazione ambientale della scultura va sostenuta come strumento di qualificazione estetica della città e del paesaggio, come elemento utile ad una migliore vivibilità del contesto ambientale, soprattutto perché la qualità dell'immagine che accompagna il nostro vivere quotidiano non può essere lasciata al caso e all'approssimazione ma deve esprimere un pensiero ed un'emozione capace di indicare uno stile di esistenza.

Claudio Cerritelli

profili

Nato a Milano nel 1907 partecipa inizialmente agli eventi espositivi del Futurismo e a partire dal 1930 si interessa alla scultura, alla dimensione plastica dell'immagine e alle forme astratte. Sempre in questo periodo la sua attività si dirama verso altri ambiti, come il design e l'illustrazione, nonché il versante della pittura pura a cui rimane costantemente legato. Nel secondo dopoguerra, dopo aver partecipato al Movimento Arte Concreta e aver firmato il Manifesto del Macchinismo si impegna in una serie di lavori progettati in funzione dell'ambien-

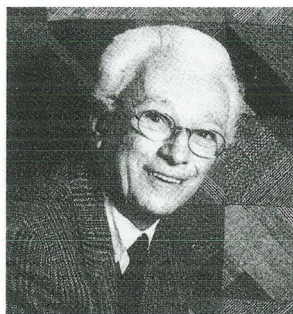
Privilegiare alcune questioni di scultura di Bruno Munari significa cogliere solo in parte la dimensione totale della sua attività, vuol dire ritagliare uno degli aspetti della sua metodologia di lavoro, ben sapendo che esso va inquadrato nella dialettica tra l'atto sperimentale e quello didattico, tra l'idea di fantasia e quella di creatività, tra proposta comunicativa e coinvolgimento del pubblico. Del resto, alle categorie tradizionali della pittura e della scultura Munari ha guardato fin dall'inizio in modo profondamente critico, basta rileggere il "Manifesto del macchinismo" (1938) per avvertire quale entusiasmo accompagna l'idea di abbandonare i romantici "romantici pennelli, la polverosa tavolozza, la tela e il telaio" a favore di nuovi strumenti quali "fiamma ossidrica, reagenti chimici, cromature, ruggine, colorazioni anodiche, alterazioni termiche"; e ancora, metalli, materie plastiche, gomme e resine sintetiche".

La scultura

te, conduce ricerche sulla luce, sviluppa l'idea delle sculture da viaggio e si occupa anche di film. Negli anni sessanta i suoi interessi si moltiplicano partecipando a mostre di arte cinetica e programmata, e la sua creatività è sempre più attratta dalla possibilità di usare le nuove tecnologie comunicative accanto alle pratiche manuali ed artigianali, in una sorta di antropologia totale del comunicare. Dagli anni settanta in poi conduce la sua ricerca su tutti i fronti, pittura, scultura, design, architettura, grafica editoriale, dedicandosi con passione anche alla didattica dell'arte per bambini.

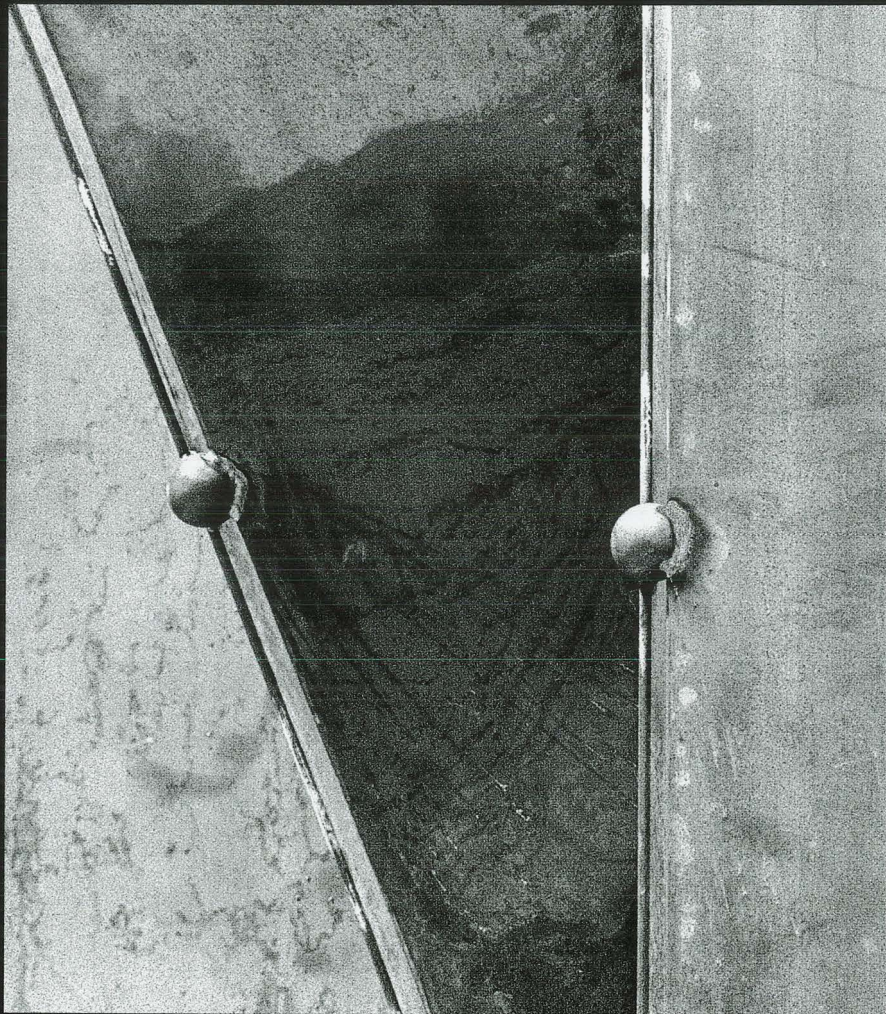
Importante risulta essere la sua attività di teorico, saggista e consulente per l'editoria artistica scolastica, che al suo approccio metodologico ha sempre guardato con grande interesse. Importanti rassegne sono state dedicate a Munari in tutto il mondo a riprova del ruolo internazionale della sua ricerca, dotata di un respiro totale, profondamente umano, capace di riconquistare sul piano del presente una libera creatività legata alle simultaneità delle tecniche espressive, da quelle manuali a quelle digitali.

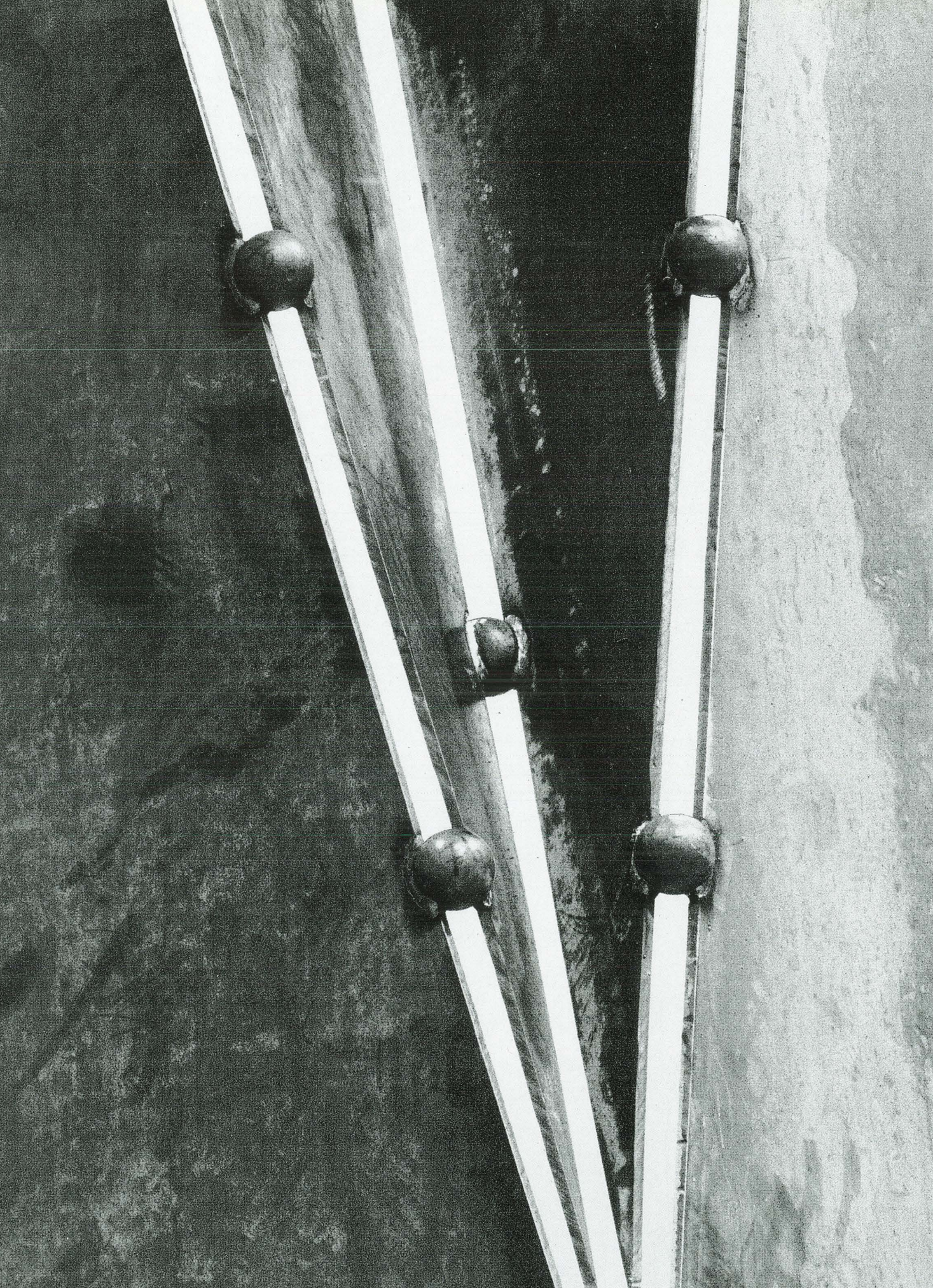
Bruno Munari come elogio del quadrato



Consapevole del diverso campo teorico in cui si muovono l'esperienza dell'artista e quella del designer, l'uno soggettivamente proiettato alla costruzione di uno stile personale, l'altro attento alla progettazione estetica di oggetti funzionali, Munari ha via via sottolineato i caratteri della distinzione tra arte pura e arte applicata; ha in questo senso proposto il concetto dell'arte come mestiere del "designer come artista della nostra epoca", operatore che risolve i problemi di comunicazione con il pubblico senza "preconcetti stilistici", con un'infinita disponibilità a lavorare per i bisogni della società.

I problemi legati alla pittura e alla scultura (categorie che Munari non distingue proprio "perché esistono pitture tridimensionali e sculture piatte") diventano strumenti di verifica di un'idea di comunicazione che funziona a tutto campo, riconoscendosi di volta in volta all'interno di un progetto grafico, di un oggetto d'uso, di un manufatto estetico. Fin dai primi anni Trenta Munari s'interessa del dinamismo ambientale catturando in esso l'idea di una "macchina aerea", in mutevole rapporto con le energie circostanti, organismo plastico che, attraverso diversi modi di essere collocato, da terra o direttamente sospesi in aria, muta





posizione, peso, ritmo, luce: vale a dire esprime una totalità cromatica e plastica.

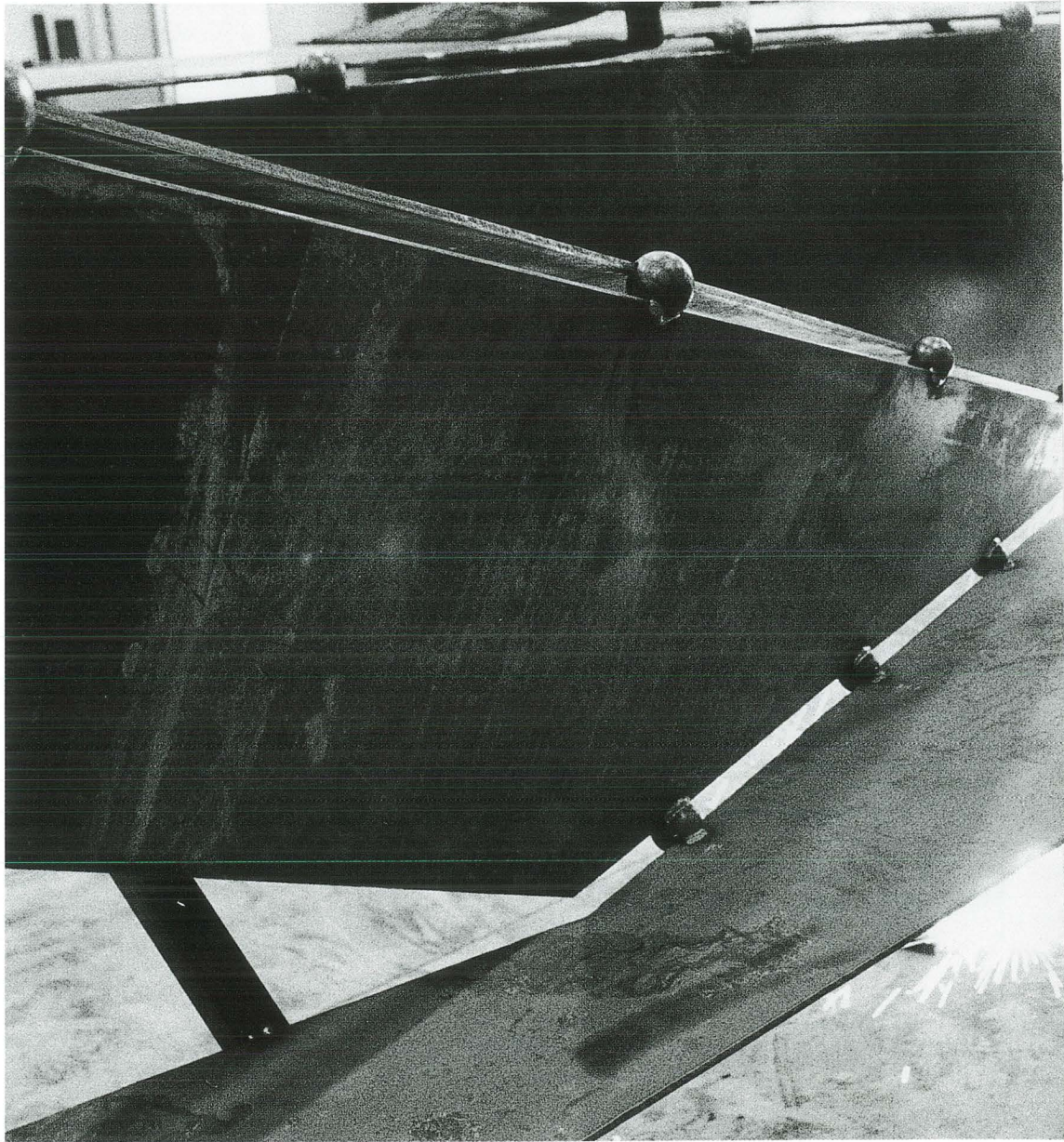
L'interesse che documentiamo in queste pagine è quello che Munari nutre, quasi ininterrottamente, nei confronti del quadrato applicato alle ricerche della pittura e della scultura, intesi come luoghi comunicanti dove questa forma diventa modulo spaziale per strutturare immagini bidimensionali o per inventare possibilità tridimensionali.

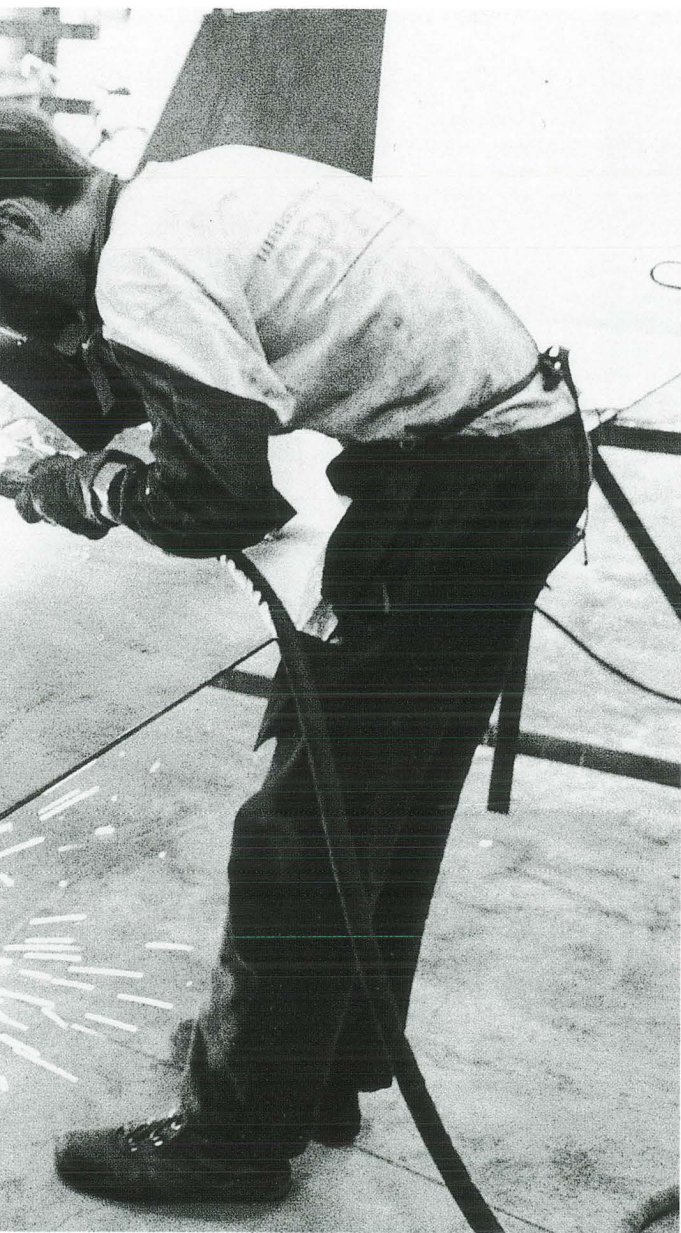
Per Munari si tratta di modificare il quadrato "in base a precise regole di scomposizione e ricomposizione, derivate dalla suddivisione logica delle sue stesse dimensioni, sia dello spazio interno al quadrato, sia riportando all'esterno alcune sue misure intere o frazionate con l'uso del compasso e della riga".

Carattere dominante del quadrato è quello costruttivo, vale a dire la capacità di suggerire innumerevoli processi di organizzazione della forma attraverso la combinazione regolare e sistematica di quattro elementi. "Alto e largo quanto un uomo con le braccia aperte, - il quadrato sta, nelle più antiche scritture e nelle incisioni rupestri dei primi uomini, a significare l'idea del recinto, di casa, di paese. Enigmatico nella sua semplicità, nella monotona ripetizioni di quattro lati uguali, di quattro angoli uguali, genera tutta una serie di interessanti figure: un gruppo di triangoli armonici, la sezione aurea e la spirale logaritmica che si trova in natura nella crescita organica di molte forme di vita". Nelle cosiddette "sculture da viaggio" Munari realizza l'idea di un quadrato a tre dimensioni attraverso tagli sulle linee di quadrati minori, così che un cartoncino quadrato a tre dimensioni diventa una forma di tipo scultoreo che comunica all'osservatore il suo carattere geometrico. L'idea di queste immagini che passano dallo stato bidimensionale a quello tridimensionale è affrontato da Munari con quell'ironia che gli consente di immaginare una scultura non necessariamente monumentale e neppure legata ai materiali consueti dell'esperienza plastica.

Si tratta piuttosto di piccole sculture pieghevoli che si possono mettere in valigia e usare durante le soste del viaggio, ambientandole a piacere. In un breve spazio prende corpo il senso di una scultura che rovescia le categorie del peso e della consistenza materiale per esaltare, invece, il valore della leggerezza. Anche quando Munari ha successivamente sviluppato queste forme in scala maggiore non è mai svanita la tensione plastica e il rigore formale del progetto iniziale, l'armonico evolversi tridimensionale della superficie quadrata attraverso la scelta elementare dei tagli e delle piegature, una scelta efficace nell'inventare lo spazio: decostruendolo.







Basate su un diverso principio, ma sempre riconducibili all'uso del quadrato sono le "forme concavo/convesse" che fin dal 1948 Munari espone come oggetti da appendere a soffitto, in modo che l'aria le faccia ruotare. Inoltre, attraverso la proiezione di una luce puntiforme esse possono continuamente mutare attraverso il gioco di ombre portate sulla parete o sul soffitto, con straordinari effetti ottici. "L'immagine visiva più familiare che può suggerire - ha scritto l'artista - è quella di più onde concentriche che si rifrangono sull'acqua quando incontrano un ostacolo: un gioco ottico continuo con combinazioni casuali legate all'aria in quel momento".

Partendo da un quadrato di rete metallica l'artista ne fissa alcuni punti sperimentando le forme nel momento stesso in cui nascono, ora determinate da misure armoniche ora semplicemente inventate nella loro libera articolazione.

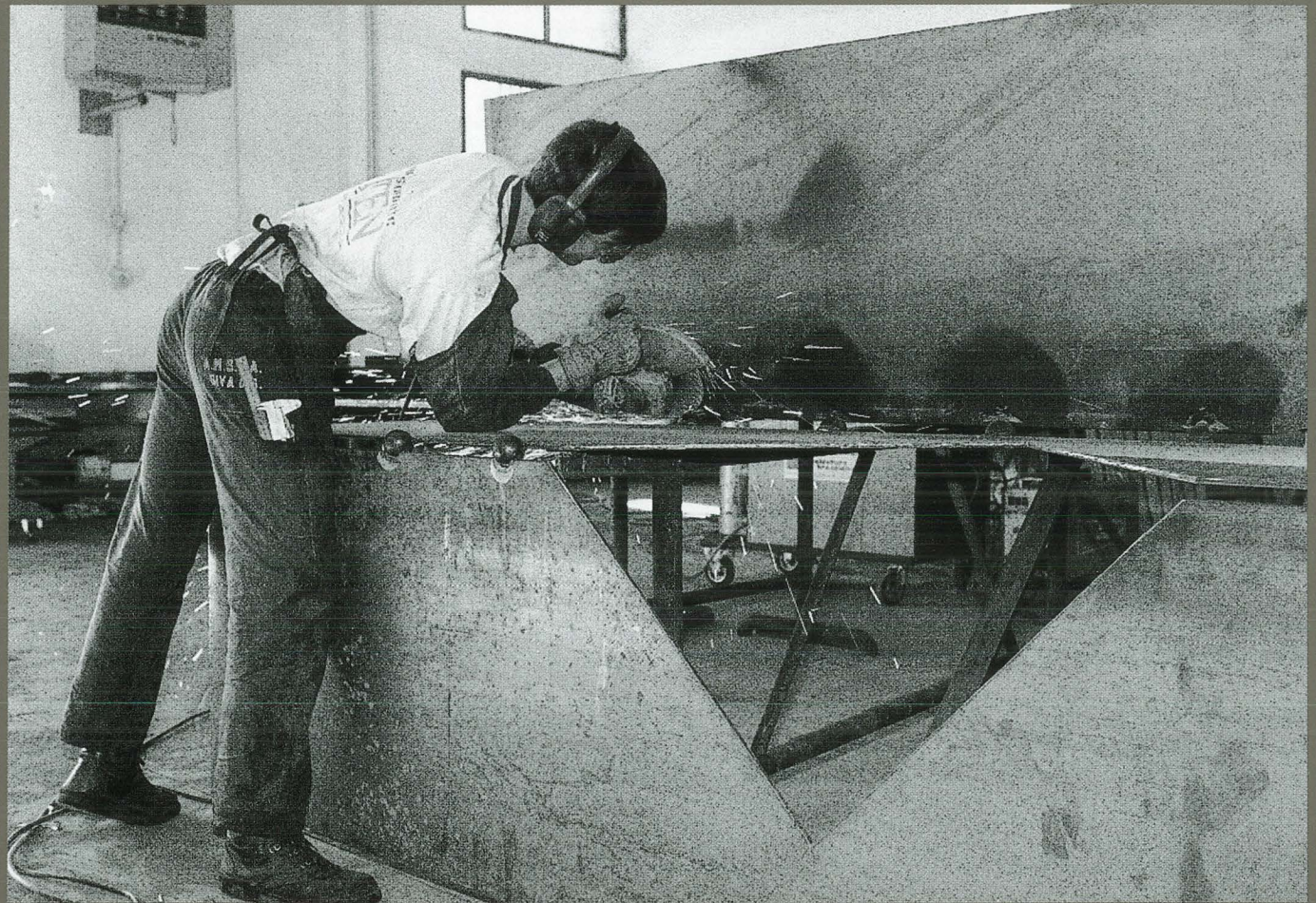
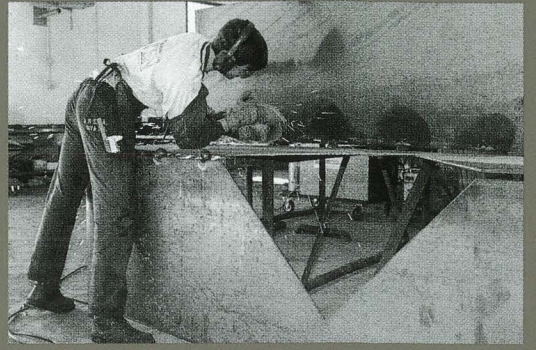
La rete viene curvata, modellata dalla mano fino a costituirsi in una forma plastica desiderata mutevole e leggera. In questa ricerca di movimenti reali e virtuali Munari persegue la conoscenza delle forme mentre si trasformano sia nell'aspetto plastico sia in quello cromatico, attraverso l'esplorazione dei momenti di passaggio. Sono i mezzi dinamici quelli che possono determinare in modo più efficace il superamento dei limiti statici della pittura e della scultura. In questo senso Munari realizza il "tetracono", un oggetto di arte programmata, "uno spazio cubico dove ruotando lentamente e a velocità leggermente diverse quattro coni che occupano tutto lo spazio visibile frontalmente".

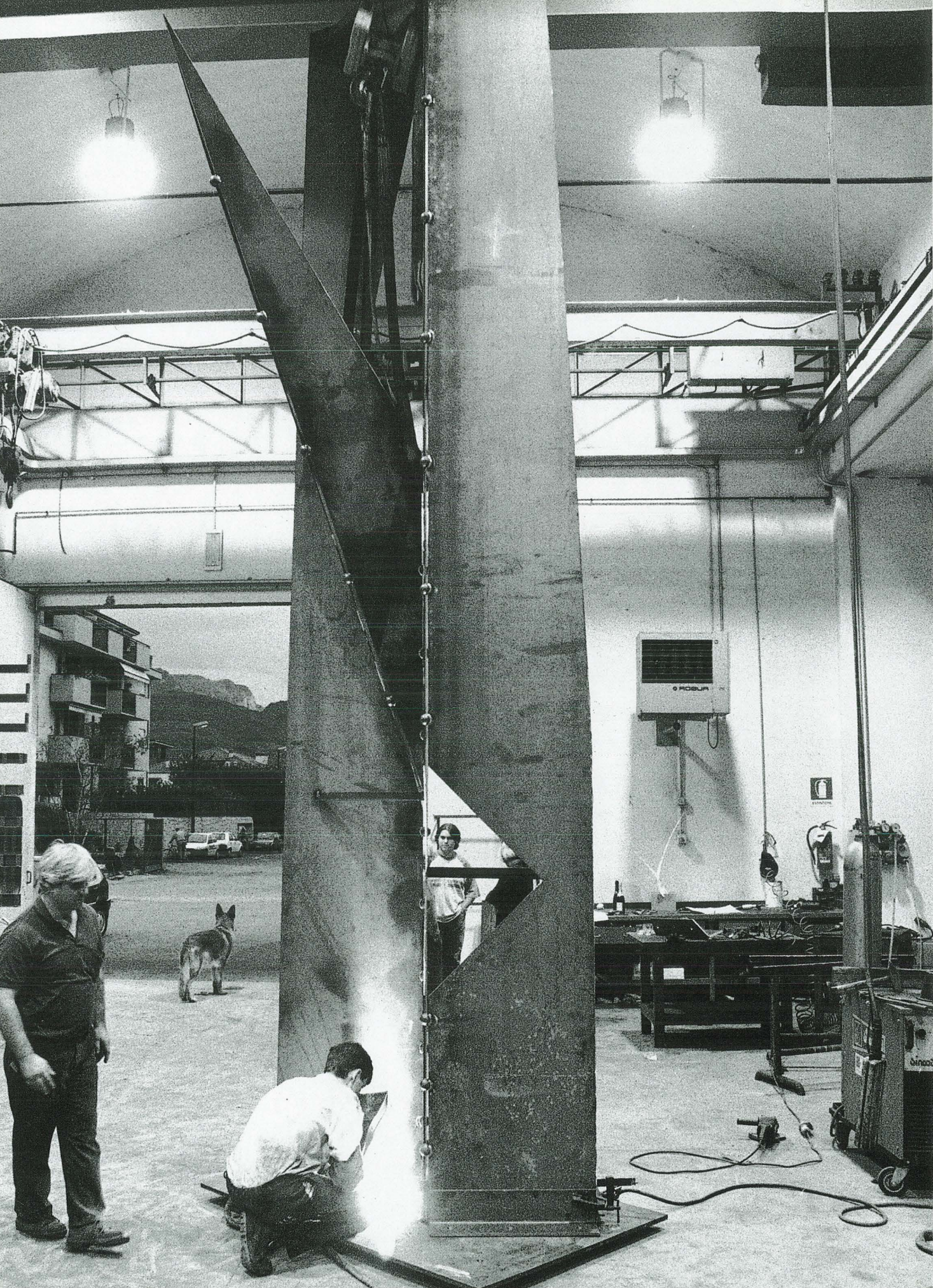
L'artista ha seguito in ogni minimo particolare la costruzione di questo oggetto mutevole, la caratteristica dei coni, le vibrazioni ottiche dei colori e dei movimenti nella loro combinazione temporale, soprattutto ha privilegiato il ruolo dello spettatore sollecitato a riflettere sulla "variabilità delle cose della natura considerate invece statiche dall'arte tradizionale". L'aspetto fondamentale di un simile comportamento è lo sforzo di garantire una fruibilità collettiva a tensioni e contrasti diffusi, non escludendo mai l'individuale esperienza visiva. Il tipo di comunicazione che Munari offre al lettore è un modello di conoscenza sempre all'altezza dello stato percettivo sollecitato, spontaneo e rigoroso come dovrebbe essere qualunque testo costruito per gli occhi, senza inganni che non siano percepibili per tempo.

Per Munari è importante concepire la scultura in rapporto con l'architettura, non a caso parte dall'esigenza di "penetrare nello spazio con dei piani, con delle forme architettoniche vere e proprie".

A proposito delle sculture a scala urbana Renato De Fusco ha osservato che la volontà di Munari è quella di "segnare







con la sua scultura anche qualche angolo di città", dunque di confrontarsi direttamente con lo sguardo della gente che cammina e si muove tra superfici e volumi.

Anche nel campo della pittura Munari interroga lo spazio della superficie con puntigliosa determinazione per superare i limiti del piano e portarsi oltre la staticità del fatto bidimensionale, questioni già affrontate in scultura, se ha ancora senso tenere separate queste specificità.

In queste esperienze si avverte la ricerca di una rigorosa purezza delle forme in movimento, una coscienza dell'atto comunicativo che permette all'osservatore di utilizzare molteplici varianti della medesima forma.

Una serena ideologia del colore, fatta di figure e di rapporti geometrici, offre ampi margini di verifica e di cambiamento all'apparente paradigma della forma, aperto a qualunque evento capace di rigenerare l'atto percettivo. La pittura riceve continui nutrimenti da questa complessa angolazione di lavoro, le occasioni per verificare le diverse possibilità di variazione sono condizioni persistenti della ricerca, situazioni costitutive del progetto comunicativo e dell'atto percettivo.

Nei negativi - positivi (che già 1951 si potevano osservare nella Galleria Bergamini di Milano) Munari affronta un momento decisivo della sua ansia dinamica, della sua concezione fortemente concentrata sulla mobilità delle strutture ottico - percettive. Il quadrato vi recita ancora un ruolo dominante, è la condizione di funzionamento del meccanismo visivo basato sulla ambivalenza di lettura tra lo sfondo e il primo piano. Si tratta di dipinti geometrici a tinte piatte in cui i colori hanno lo scopo di accentuare o diminuire l'effetto "avantindietro" che non si esaurisce mai davanti allo spettatore.

Grafica, pittura e scultura si fondono in un'unica metodologia di analisi e di immaginazione dello spazio dinamico, riconoscendosi volta per volta nelle diverse perturbazioni dell'ambiente circostante.

Munari persegue l'equilibrio delle opposte tensioni, ama giocare con tutti gli elementi in campo mantenendo spontaneo il processo di combinazione dei diversi strumenti linguistici.

Nella serie delle curve di Peano si tratta di trascrivere in struttura percettiva un'idea geometrica, quella per l'appunto del grande matematico, il quale "per dimostrare visivamente che esistono linee curve senza tangenti ideò una linea curva simile al filo che forma una maglia, ma così fitta da riempire completamente tutta l'area di un quadrato. Il risultato fu un quadrato nero. Nella delimitazione di confine tra le zone di colore della composizione è visibile la linea famosa". E' lo stesso Munari a chiarire i termini di questa versione estetica di un'ipotesi geometrica della matematica precisando che sarà l'osservatore a immaginare il colore della superficie quadrata quando la curva, rimpicciolendosi e moltiplicandosi all'infinito, l'avrà riempita quasi tutta. Il richiamo persistente alla virtualità tridimensionale della superficie conferma la bontà del metodo di Munari: costruire un'avventura dello sguardo a partire da una logica costruttiva implacabile che sa fondare nel contrasto cromatico la possibilità di uno spazio tridimensionale, concreta illusione percettiva basata su forme modulabili.

Il carattere programmatico della pittura è riscattato dagli eventi interni del colore, dalla possibilità di trasformare la tecnica della visione in un infinito processo di immagini; è qui che Munari rinnova sempre la necessità di articolare fantasia e creatività in un unico processo di invenzione.

Collocare una scultura in uno spazio urbano, farne il perno della percezione di un piazza, sentire che attorno ad essa si consumano e si consumeranno sguardi ora attenti ora distratti, sensazioni persistenti oppure anche solo fugaci passaggi dell'occhio. Ebbene, riuscire a realizzare il progetto di una scultura installandola in un luogo privilegiato della città, cioè in un ambito ben più efficace di quello dello studio o della galleria, credo sia un desiderio che tutti gli scultori hanno, al di là del tipo di ricerca che li caratterizza: è il naturale destino di ogni progettualità del fare scultura. Quando questa possibilità si presenta, all'artista sembra aprirsi un orizzonte inaspettato sia per l'emozione di un simile evento sia per la volontà di sintetizzare in esso una serie di pensieri e di pratiche lungamente coltivate nella misura riduttiva ma non insignificante del modellino e dell'opera da interno.

Così deve essere accaduto a Paolo Minoli quando gli è stato proposto nel 1994 di realizzare un progetto scultoreo

La scultura come costruzione e immaginazione

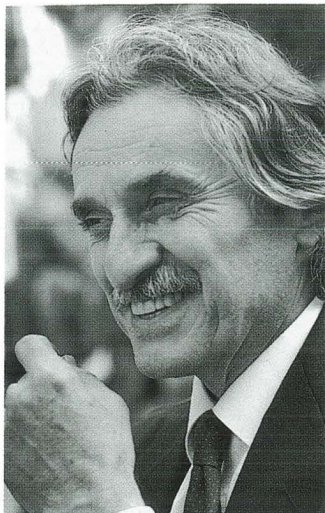
È nato nel 1942 a Cantù (Como) dove vive e lavora. Si è diplomato "Maestro d'Arte" nel 1961. Dal 1964 al 1978 ha insegnato all'Istituto Statale d'Arte di Cantù.

Dal 1979 è docente all'Accademia di Belle Arti di Brera, di Milano, per il corso speciale di "Cromatologia".

Nel 1982 è stato invitato al Padiglione Ufficiale Italiano dell'XL Mostra Internazionale d'Arte di Venezia settore "Arti Visive". Nel 1986 è presente alla XLII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia con una "Sequenza A-B-C-D" del 1977 per il settore "Colore", nell'ambito della rassegna "Arte e Scienza".

Nel 1990 viene pubblicata dalle edizioni "Aras" di Saulgau, la monografia "Paolo Minoli" (opere dal 1966 al 1989) curata da Matthias Bärmann con testi di Luciano Caramel e Matthias Bärmann. Nel 1997 a cura di Carlo Pirovano viene pubblicato per le edizioni Electa di Milano il catalogo "Paolo Minoli, dipinti e sculture, 94 - 97"

Paolo Minoli

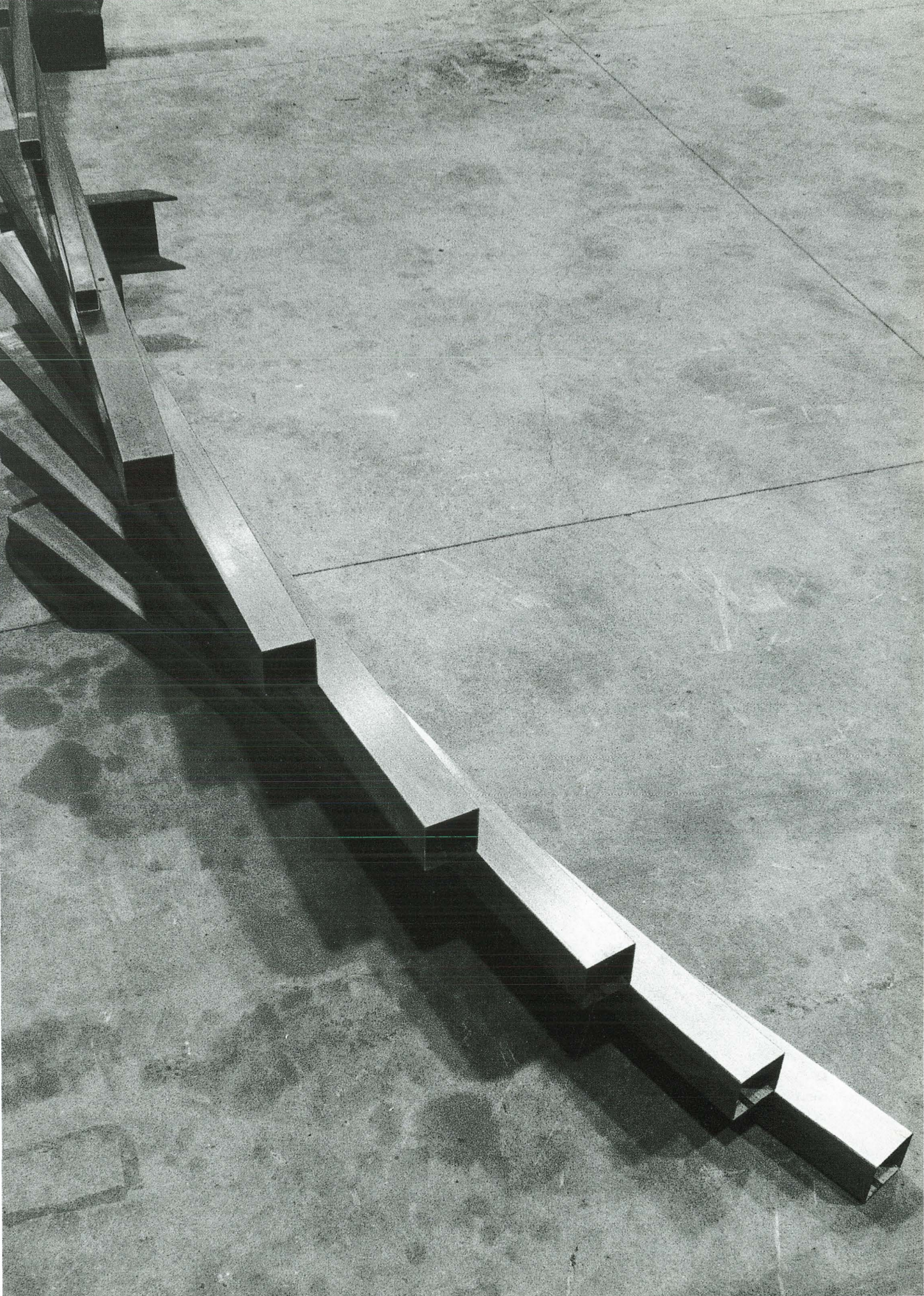


nella città di Saulgau e nel parco del Museo Schloss Bertholdsburg, in Germania, dove la sua attività artistica è ampiamente riconosciuta.

"Nelle ali del vento" è una scultura di 6,2 metri di altezza con un raggio di base di 3 metri per 3 metri realizzata di tubolari di acciaio a sezione quadrata disposti in diagonale, lucidati e mordenzati. L'immagine della scultura si configura come una struttura ascendente ad angolazioni determinate, con saldatura ad angolo e chiusura dei tubi all'estremità.

Partiamo dalle scelte tecniche per risalire alla poetica immaginativa: l'acciaio è l'unico materiale con cui Minoli ha sentito di poter realizzare questo progetto, offrendo alla scultura la possibilità di stare in piedi, di risolvere il problema della base o, meglio, dell'appoggio. Si tratta, infatti, di una scultura che sfida il concetto di equilibrio, i punti di sostegno non si riescono ad individuare, essi si infilano attraverso due pilastri nel terreno e per il resto vivono di una loro autonoma dimensione spaziale.

L'acciaio offre la garanzia di costruibilità e di resistenza ed, inoltre, attraverso la sua lucidatura, consente lo specchiarsi dell'immagine circostante, dunque la riflessione dei



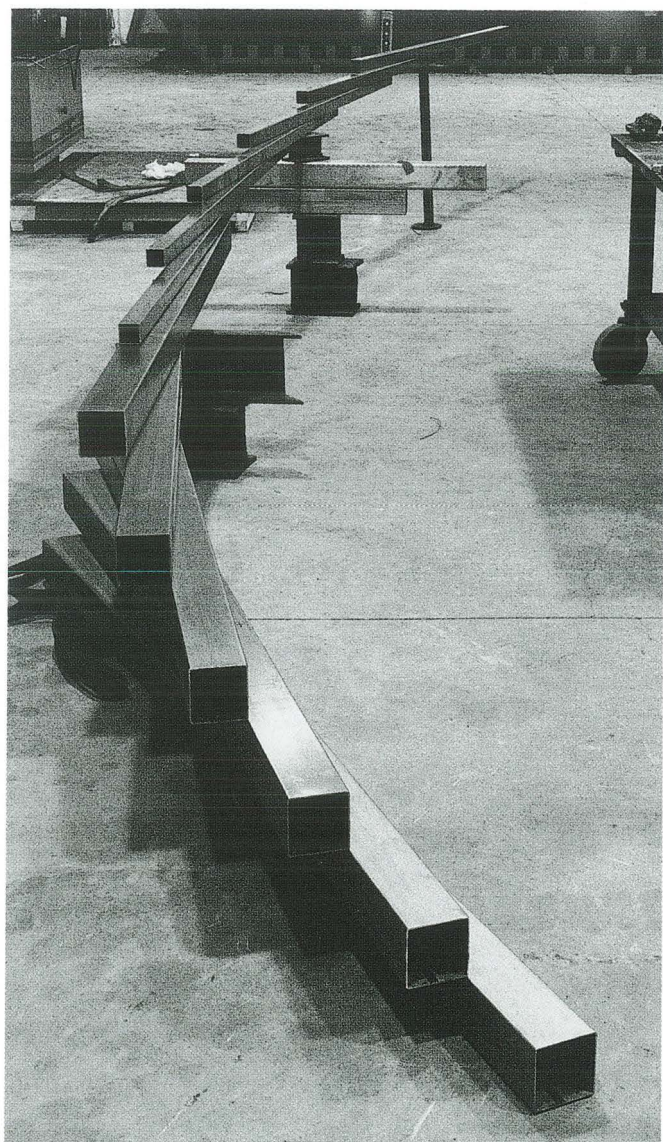


palazzi nella scultura. Questo dialogo tra scultura e architettura non è una conseguenza involontaria ma risponde all'esigenza di rigorosa selezione con l'ambiente. Nello stesso tempo, l'effetto di rispecchiamento dichiara una aperta libertà nei confronti della costruzione razionale della scultura, attraverso giochi visivi determinati dalle traiettorie imprevedibili dei riflessi luminosi.

Emerge, dunque, il tentativo di rendere dinamica l'immagine della forma plastica, di contaminarla con energie diverse, di annullare la sua autonomia e di superare l'immobilità attraverso una spinta ulteriore a quella suggerita dalla struttura ascensionale stessa.

La scelta del titolo è emblematica: "nelle ali del vento" significa che la forma può prendere il volo ed essere mossa da una forza esterna che la attraversa e l'avvolge, così come la scultura avvolge le direzioni dell'ipotetico vento che viene attirato intorno al proprio punto di forza ma, anche, lungo le traiettorie di slittamento percettivo.

In questo senso si pone anche un rapporto con un altro titolo caro a Minoli, vale a dire "Le ali del canto", riferendosi ad un concetto di musicalità che l'artista sente come necessario complemento per la lettura delle sue opere, siano esse scultura o pittura. Se è vero, come ha sottolineato Elena Pontiggia per i dipinti, che "la traiettoria del colore ci appare improvvisamente sonora [...] come se dal susseguirsi dei segmenti diventa un succedersi di note" è anche possibile pensare che il corpo della scultura, la vertigine del suo slancio verso l'alto diventi una precisa allusione alla voce del vento: al suo sibilo penetrante che percorre lo spazio circostante come un vortice. Si può dire che l'idea di musicalità dell'immagine non è una pura me-



tafora ma qualcosa di più vicino alla realtà fisica dell'opera, è in sostanza un dato che la voce del vento potrebbe davvero proporre al nostro ascolto per poi perdersi di nuovo nel silenzio.

Da queste considerazioni si capisce che per Minoli la scultura è come una figura che vive nello spazio e, per quanto strutturalmente autonoma, reagisce inevitabilmente nell'ambiente in cui è collocata.

E' chiaro che essa non viene sottomessa alle caratteristiche del luogo ma ne sente implicitamente la necessità, dichiara l'urgenza di una verifica. Minoli avverte infatti che la scultura si manifesta in un luogo preciso, non può essere pensata al di fuori di questa particolare condizione, fondandosi nel luogo stesso della sua autonomia linguistica, come ipotesi spaziale autoreferenziale.

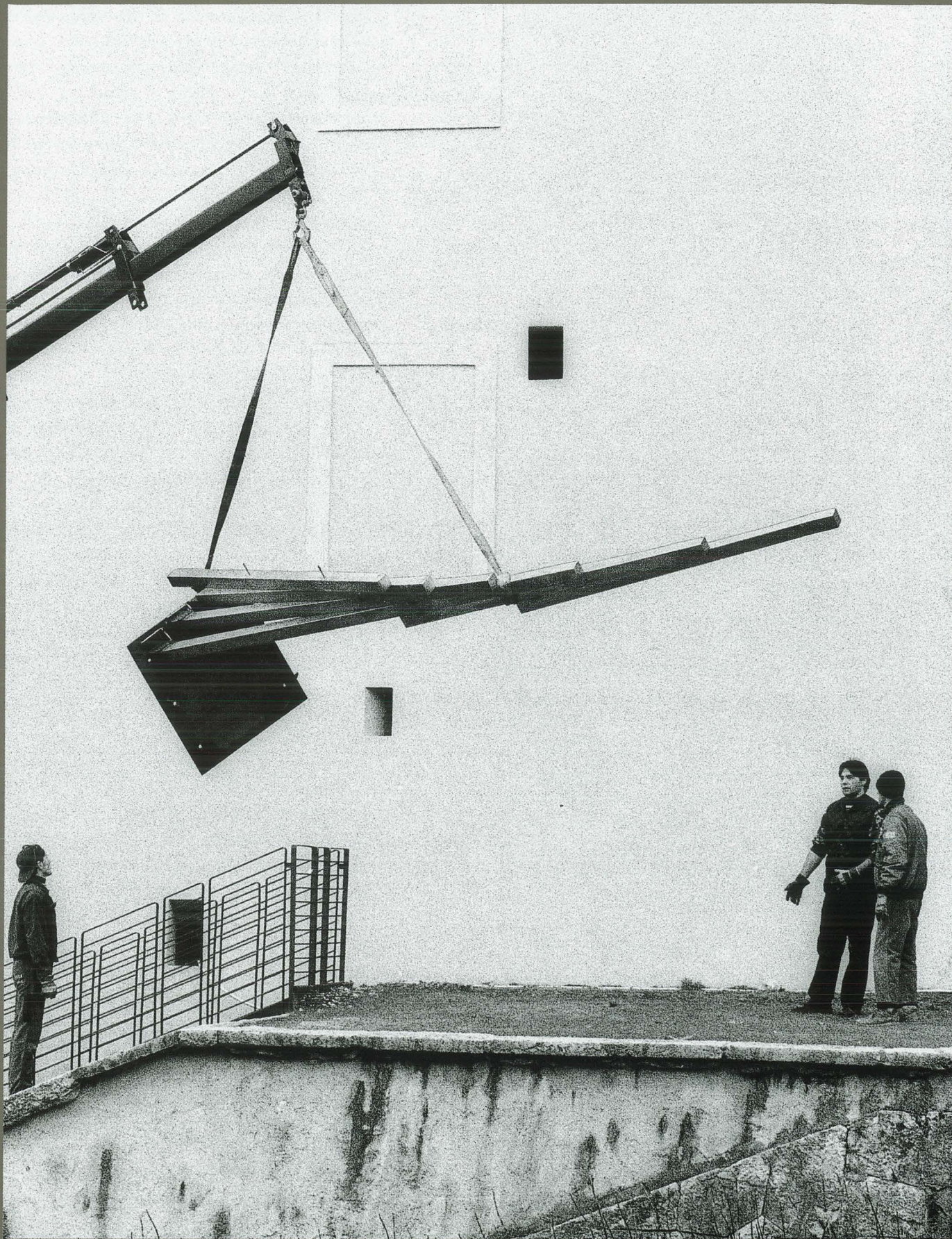
E' evidente che in mancanza di committenza lo scultore progetta e realizza un tipo di scultura che può rimanere eternamente nello spazio asettico del laboratorio e avere una splendida indipendenza.

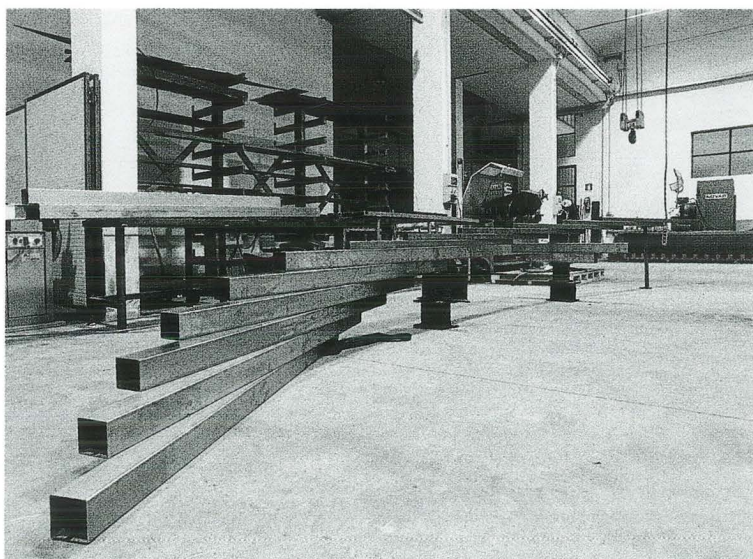
Nel momento in cui dovrà essere realizzata per uno spazio esterno, il processo di realizzazione non potrà non tenere conto dei principi di collocazione della scultura, non potrà ignorare la dimensione richiesta e le tipologie di esecuzione relative alle misure reali della forma plastica.

Dai bozzetti di legno alle strutture reali fino alla loro collocazione Minoli ha dovuto sempre tenere conto del luogo di destinazione mettendosi in relazione con lo spazio esistente. Che sia immagine urbana o immagine naturalistica poco importa, quello che conta è il pensiero della scultura rivolto ora alla natura ora all'architettura o ad entrambe le condizioni dello sguardo. Natura e architettura sono pensieri analogici, sono confini e luoghi che lo scultore filtra dal suo particolarissimo punto di vista, sono riferimenti a cui tengono "le ali della scultura" per innovare la loro tensione verso l'altrove, questo mito che Minoli nutre anche in pittura. Convinto assertore del sentimento della pittura come rigoroso meccanismo dell'immaginazione l'artista ha capito l'insufficienza dell'ordine puramente costruttivo dell'immagine inserendo nel linguaggio del colore elementi divergenti, stupori visivi non calcolabili, umori che sembrano sfuggire alla fonte ben controllata che li determina.

L'esperienza della pittura si riconverte in quella della ricerca plastica nel senso che al metodo analitico Minoli affianca il senso della visionarietà, l'arma dell'immaginazione intuitiva.

Pittura e scultura sono intimamente collegate, due modi dello stesso pensiero visivo, esse non sono mai estranee nella sua metodologia artistica, sono due mosse che





rispecchiano le stesse esigenze. Lo ha sottolineato anche Matthias Barmann: "La scultura di Paolo Minoli nasce all'origine dal colore, è integralmente sviluppo della sua dinamica e delle sue modulazioni di chiaroscuro, caldo e freddo, prossimo e remoto: deriva dalla pittura. In entrambe, pittura e scultura, si riconosce nelle prime opere che le possibilità percettive vengono tutte colte con massima coerenza, sistematicità e calcolo, e che questo gioco sperimentale, autoreferenziale si colloca in primo piano."

Questa relazione non abbandona mai la ricerca dell'artista, è un destino che recita spontaneamente molteplici poemi visivi sormontando ogni volta il puro calcolo matematico che pure viene usato come strumento realizzativo dell'opera.

Non dobbiamo, dunque, assolutamente credere che la regola geometrica o il metodo matematico siano l'argomento principale della ricerca di Minoli, non dobbiamo neppure sospettare che "fare scultura" si risolva per l'artista nell'atto di porre due elementi uno sopra l'altro, che l'arte si realizzi, insomma, nella pura articolazione di una struttura spaziale.

Se così fosse, geometria e matematica diverrebbero lingue di riporto, sterili citazioni. Se non fossero caricate di contenuto estetico dall'artista non potrebbero attingere ad un'altra dimensione, allo spazio di un ulteriore pensiero visivo.

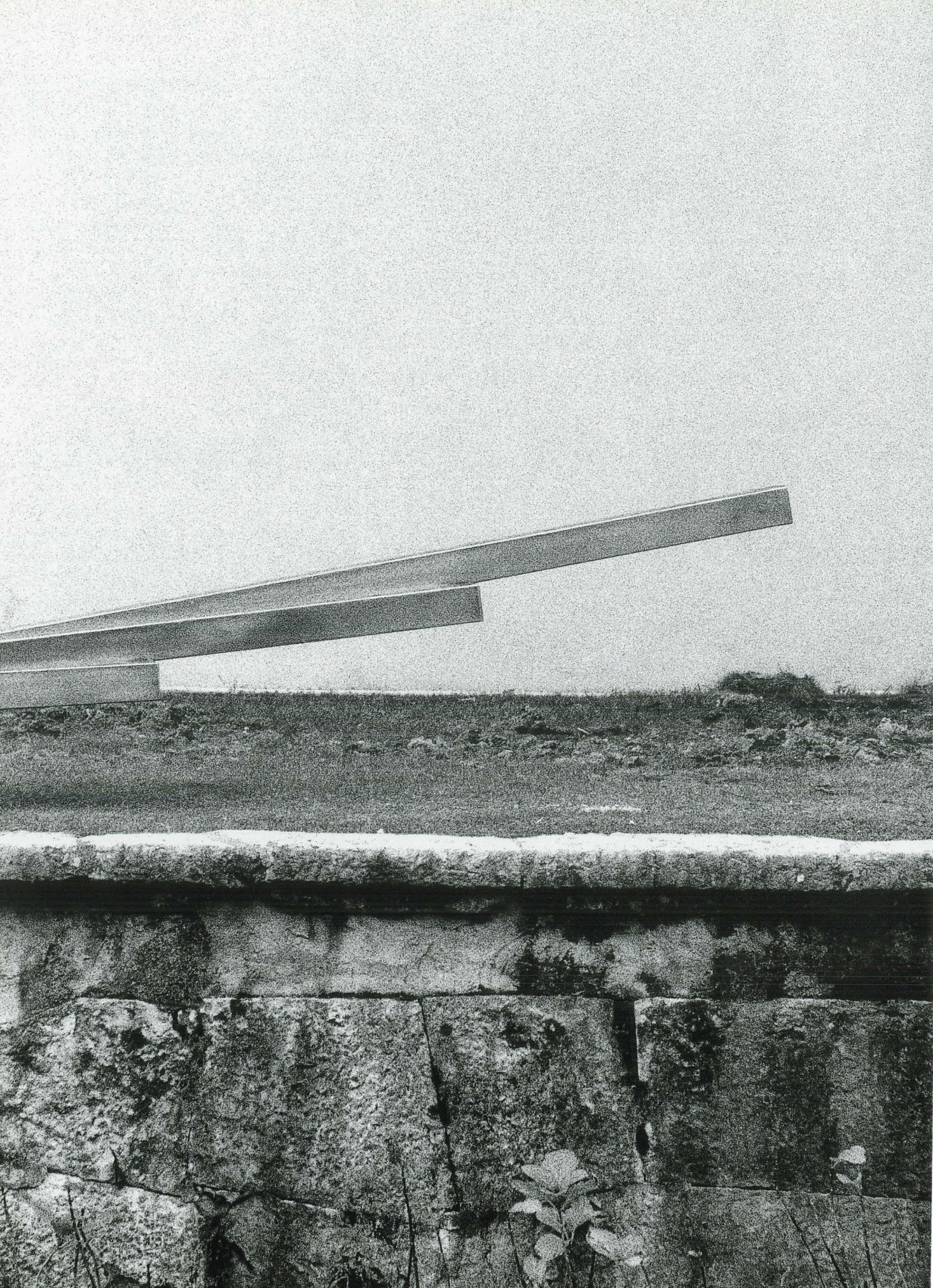
Quello a cui Minoli mira, in pittura come in scultura, è la creazione di uno spaseamento immaginativo a partire dalle regole certe della costruzione visiva.

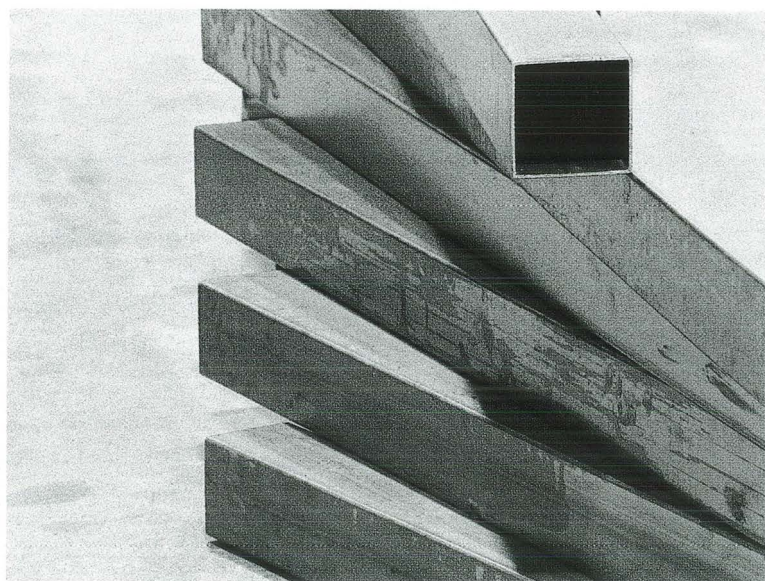
Spaseamento significa ricchezza e complessità degli spostamenti che il corpo della scultura ha e sprigiona, ora assorbendoli, ora emanandoli tutt'intorno. Proprio come avviene "Nelle ali del vento": è il ruolo della materia che modifica la misura degli spostamenti, è la forza del vento che determina queste energie, la dialettica dei pesi e dei contrappesi.

E' una matematica intuitiva quella che Minoli esercita, frutto dell'esperienza e della manualità, del lavoro e delle sue conquiste, vale a dire una capacità di fare poesia, di creare immagini e immaginazioni applicando principi che, senza l'intervento dell'artista, avrebbero un altro destino.

Che cosa è infatti una scultura per Minoli se non la possibilità di inventare, attraverso idee di pesi e di masse, di regole e di deviazioni, un risultato poetico della forma?

Questo si chiede ossessivamente l'artista mentre spinge il suo sforzo di conoscenza ai limiti della visione fisica, congiungendo attraverso l'arte visioni lontane, la terra e il cielo, il senso costruttivo e la leggerezza della materia, la





virtualità della forma e la sua concreta presenza.

Nelle prove più recenti Minoli si sta impegnando ad assottigliare la profondità dell'oggetto plastico, annullando la terza dimensione con un tipo di modellazione diversa dall'organismo scultoreo.

Il tentativo è quello di portare la dimensione della scultura verso il piano della pittura, non solo eliminando l'illusione della profondità, ma alleggerendo il più possibile il corpo spaziale dell'opera.

In questo processo di riduzione la scultura mantiene inalterata l'efficacia e l'energia ambientale, proprio perché ciò che conta è il peso virtuale dell'immagine, la sua capacità di occupare il luogo.

L'idea perseguita da Minoli è quella della piegatura del foglio metallico (acciaio Corten), in grado di articolare l'ambiente con diverse variazioni costruttive.

Questo sforzo di ambientare la forza in campo aperto è suggerito anche dai titoli di questi recenti cicli di opere, "Storie di scena" oppure "Giochi nel tempio".

I primi alludono alla terza dimensione possibile, i secondi giocano a rappresentare guerrieri e personaggi dell'immaginazione, con quel desiderio di spaesamento che Minoli ama nutrire per uscire dallo spazio convenzionale dell'arte. Se è vero che le occasioni di verifica della ricerca scultorea non sono state pari a quelle della pittura, va comunque riconosciuta una tensione spaziale che non è separabile dalle problematiche della pittura.

Si tratta di cogliere le diversità operative dei due modelli di comunicazione, di leggerne le differenti energie, il movimento di reciproco respiro che accomuna le ricerche cromatiche bidimensionali alle tensioni spaziali.

L'artista sa che l'invenzione spaziale può scattare sia nella vibrazione del colore sia nell'energia del vuoto.

Congiungendo il destino della pittura a quello della scultura Minoli persegue un unico scopo: quello di costruire una sintesi linguistica che sappia essere azione ma anche estasi, conoscenza poetica affidata al corpo della luce.

La scultura

Alessandra Bonoli come impronta



Nata a Faenza nel 1956,
dove vive e lavora.
Diplomata all'Accademia
di Belle Arti nel 1979 insegna
dal 1980 nell'Istituto Statale
d'Arte di Faenza. Dal 1979
ha esposto con personali
e collettive in Italia e all'estero
soggiornando anche negli USA.
Le sue opere si trovano nella
Galleria d'Arte Moderna
di Spello, Spoleto, Cento
e nella Pinacoteca Comunale
di Ravenna.
Ha pubblicato il catalogo
"Alessandra Bonoli"
(sculture dal 1980 al 1989) curato
da C. Cerritelli;
il libro "Idee sovrane" con
poesie di G. R. Manzoni (1991);
il libro "Al di fuori delle mappe"
(progetti, sculture e poesie
di A. Bonoli, 1999).

La generazione di scultori a cui appartiene Alessandra Bonoli si affaccia sulla scena espositiva all'inizio degli anni Ottanta, dopo un decennio in cui l'idea di scultura aveva subito una forte ridefinizione in un senso analitico e minimalista, pur nel rispetto della dimensione fisica dell'opera.

All'inizio degli anni Ottanta, parallelamente al ritorno alla pittura e alle sue strumentazioni espressive, la scultura riconquista lo spazio complesso della sua identità storica, sospesa tra le fonti della tradizione plastica e le nuove strategie spaziali legate all'urgenza di dilatare la dimensione ambientale dei materiali.

Alessandra Bonoli si muove all'interno di queste possibilità, le sue prime prove rilevano l'esigenza di toccare i materiali, di conoscerli nelle loro recondite qualità, fino a considerarli strumenti di esplorazione dello spazio.

Nella serie delle "Torri - pozzo" (1981 e dintorni) l'intenzione è quella di creare forme in reciproca relazione, struttu-

re in terra cotta che possano estendersi nello spazio secondo diverse collocazioni. Il pubblico ne attraversa la dimensione reale e virtuale: l'esterno diventa forma dell'interno, e viceversa, creando un'oscillazione continua tra visibile e invisibile. Attraverso la presenza di un unico elemento Bonoli suggerisce il senso di uno spazio dove convivono simultaneamente opposte sensazioni, quella ascendente della torre e quella discendente del pozzo: salire e precipitare sono due condizioni che l'artista sente prossime al fare arte, talmente interne al processo dell'invenzione creativa da costituire la misura di ogni dimensione simbolica della scultura.

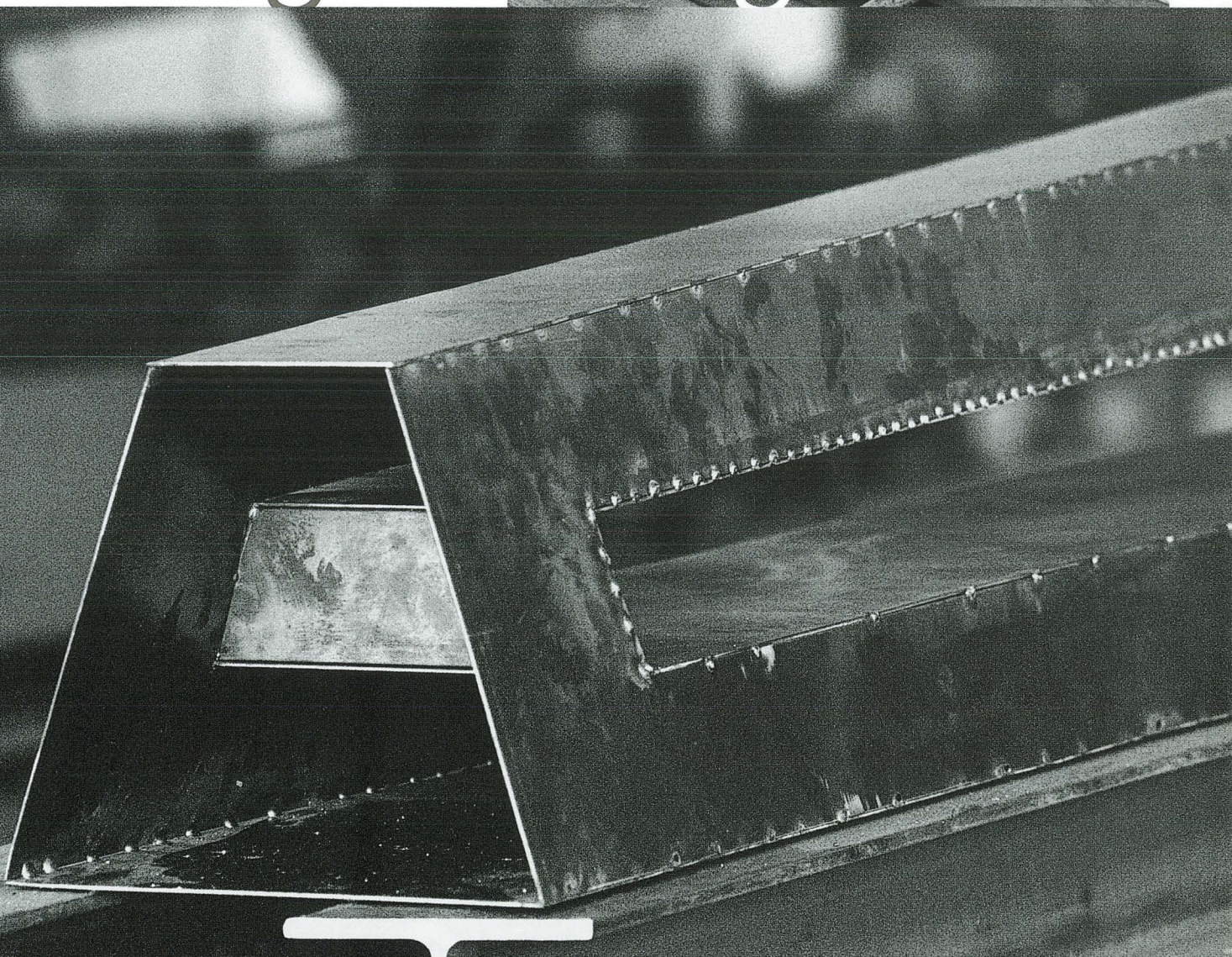
Queste terracotte dipinte con fanghi colorati suggeriscono allo sguardo una diversa luminosità della superficie scultorea, una valenza cromatica che si contrappone all'oscurità del vuoto interno. Una analogia dialettica è affrontata da Bonoli anche in una serie di opere degli anni successivi, dedicate all'idea di scultura come "Sacco", come forma cilindrica che si modifica gradualmente verso l'imboccatura.

Anche in questo caso, il trattamento della terracotta offre diverse sensazioni cromatiche, dovute al senso della polvere bianca con cui la materia è dipinta all'esterno e al colore del fango con cui è trattata all'interno.

Per l'osservatore si tratta di scorgere più che di vedere distintamente, il desiderio è quello di captare la luce come



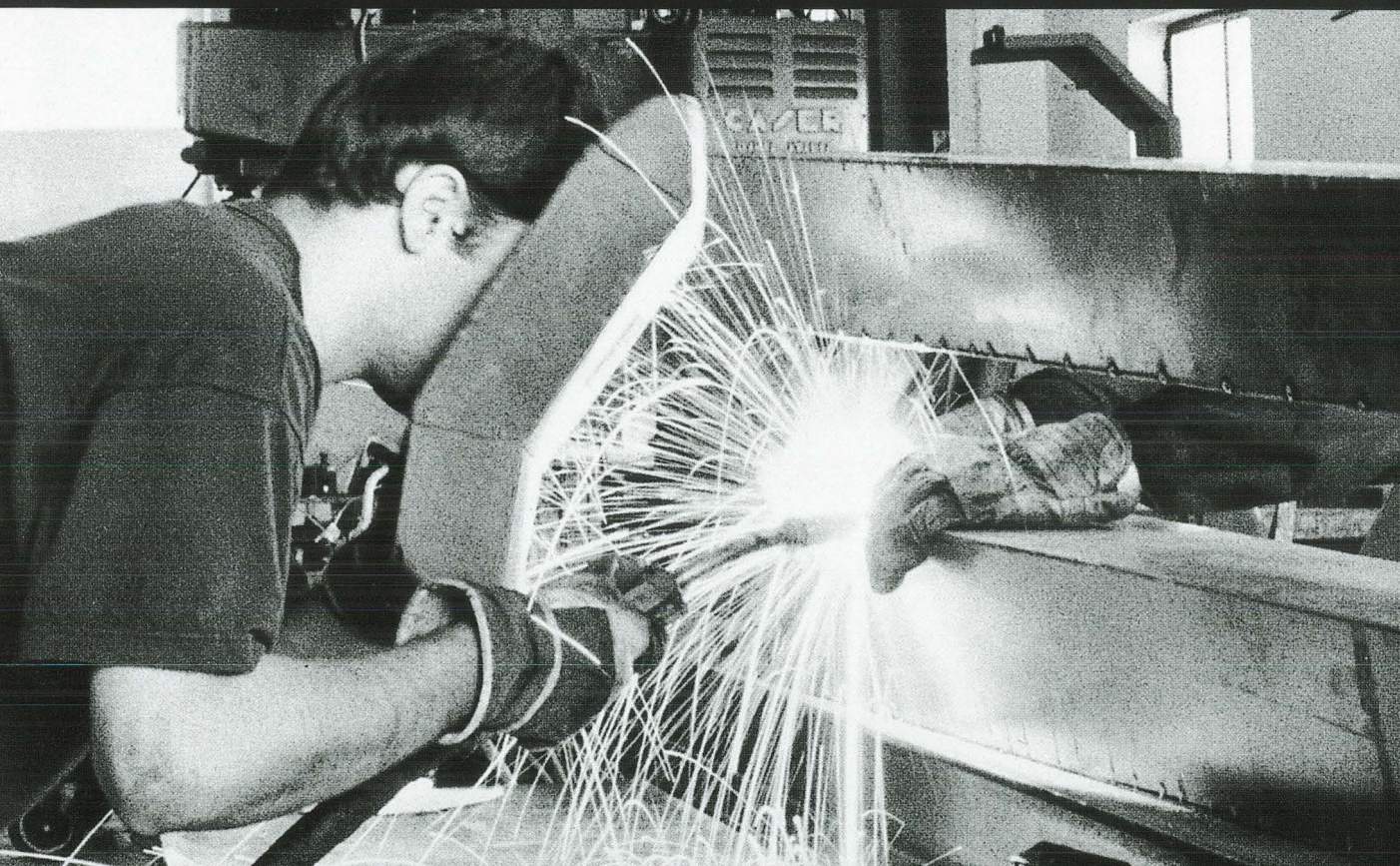
e luogo d'energia





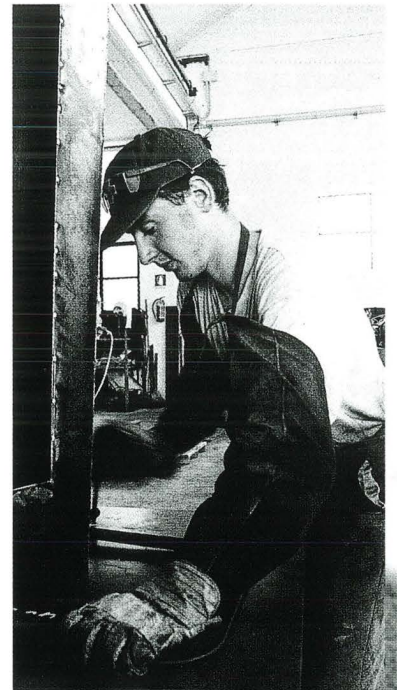
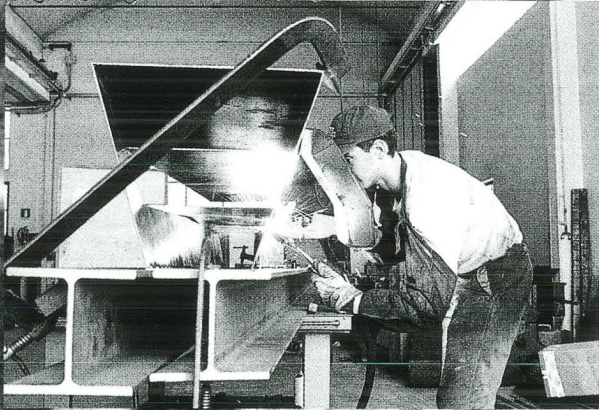
derivante dall'ombra, esplorando la zona di congiunzione interno - esterno, linea di confine che l'artista considera essenziale alla sua visione poetica.

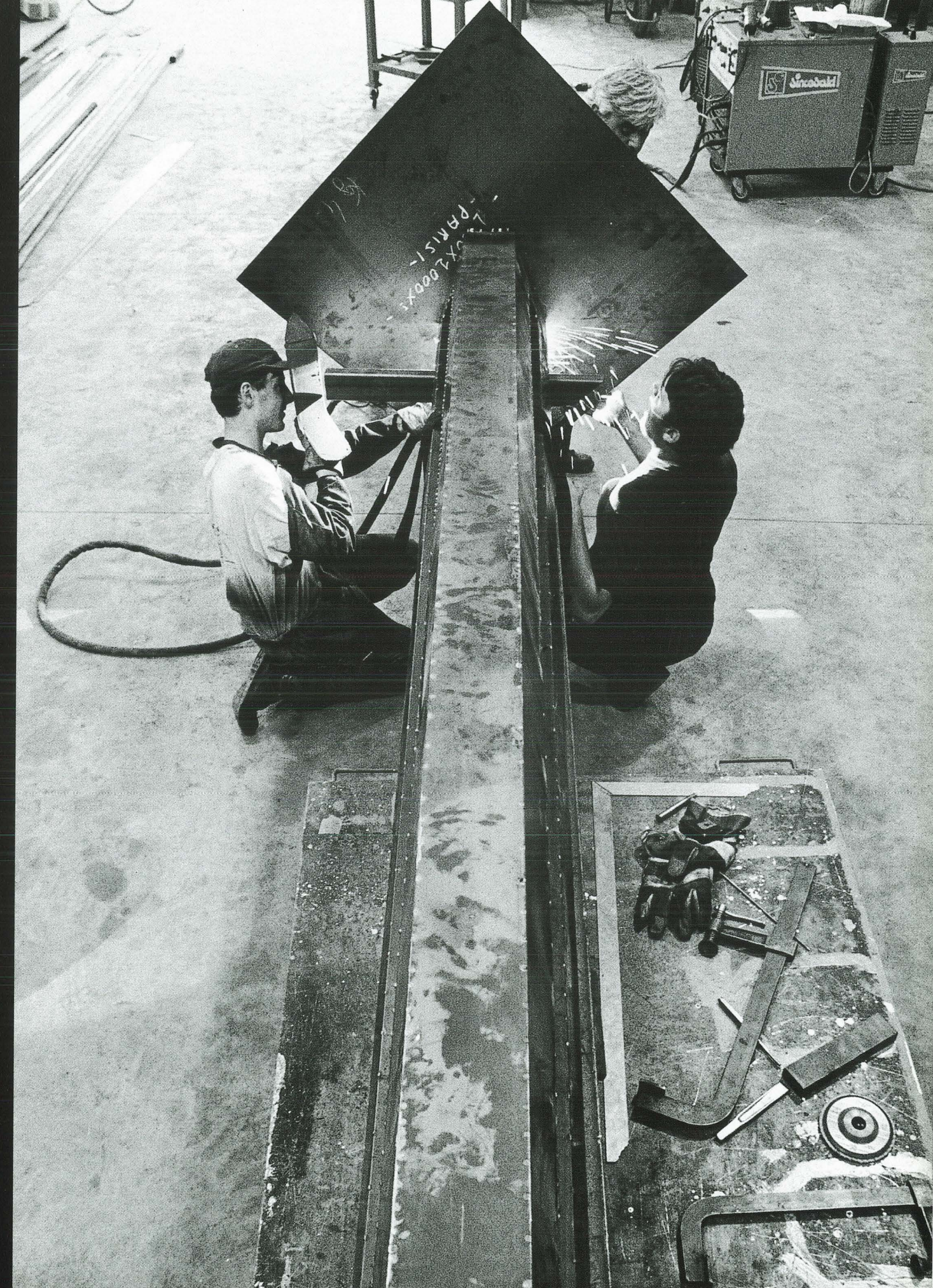
"Strutture sotterranee" si intitolano alcune opere del 1984-85, esse occupano in prevalenza traiettorie spezzate che segmentano l'aria e giocano sull'orizzontalità delle forme primarie e sull'immediata verticalizzazione delle stesse, ad angolo retto. Queste sculture sono strutture di stampo minimalista che certo non hanno caratteristiche puramente analitiche ma sconfinano sempre dal proprio carattere risoluto. In questo processo di ricerca Bonoli indaga la forma, rende tangibili i suoi percorsi sotterranei, gioca sulla dialettica tra movimenti di immersione e di emersione, fa esplodere le contraddizioni della materia per riassorbirle in un equilibrio sottile.



In "Sottomarino", 1985, la scultura è appoggiata completamente a terra, quasi ancorata al peso di gravità che la rende inamovibile, mentre in altre opere viene sottolineato il senso dell'emersione, imprimendo alle forme un'andatura ascensionale che ricorda il plasticismo lineare delle "Torri".

La fase del 1986-87 è un momento di intensa verifica del lavoro, si avverte una molteplicità di indicazioni che fanno riferimento alla grammatica elementare dello spazio. E' come se l'artista volesse concentrarsi unicamente intorno





alle posizioni fondamentali della forma: orizzontale, verticale, angolare, trasversale, puntale, e via discorrendo.

Lo spirito costruttivo e geometrico si sposa con segni legati alla metamorfosi dello spazio e all'intuizione del momento, segni fluidi e molli che si lasciano coinvolgere nelle mutazioni dello spazio ambientale. In questa volontà di espansione Bonoli non abbandona quella che è una costante preoccupazione, vale a dire l'esplorazione simultanea della cavità della forma, la percezione del respiro interiore della materia, l'atto di affondare lo sguardo oltre la soglia del vuoto.

Non a caso, in questo periodo di nuove verifiche spaziali, l'artista lavora intorno all'idea dei "Vicoli ciechi", luoghi socchiusi che creano, intorno alla loro ambigua presenza, l'illusione di una dimora intoccabile, impenetrabile, assolutamente difficile da osservare con i consueti esercizi visivi.

La lettura della dimensione sotterranea delle forme dialoga con l'esigenza di ergersi e di puntare verso il cielo, passando dallo sguardo affondato nel tunnel al progetto di una scultura da incastonare in una montagna. In altri casi si percorrono le linee erratiche delle acque sotterranee, ed in tal senso il problema è quello di captare i ritmi quasi biologici che guidano la vita delle forme scultoree.

"Il segno elementare, il nucleo originario, l'immagine essenziale insignificante, la scrittura primaria, sono altrettante evidenze di un attingimento di archetipi - ha scritto nel 1985 Enrico Crispolti - individuando nel lavoro di Bonoli la ricerca di una "verità" remota, collettiva ancestrale, antropologicamente basica".

Le sculture occupano in vario modo lo spazio, le forme attraversano le pareti oppure sveltano come "oblò" o "lucernari" alla ricerca di luce, queste tensioni indicano un momento di massima concentrazione del lavoro dell'artista, un profondo richiamo ai percorsi inesplicabili dell'interiorità.

Le forme plastiche che Bonoli inventa con ansia sono raccoglitori di memorie, contenitori di energie sconosciute, simboli di luoghi ignoti che desiderano venire allo scoperto, farsi visibili e partecipare alla vita dell'ambiente circostante, dal paesaggio naturale all'architettura.

"Architettura notturna" è il titolo di un'opera del 1988, una scultura composta da due elementi monocromi che richiamano l'infinita vastità della notte, due dimore di un'unica visione giocata tra l'ultima oscurità del colore e la tensione costruttiva dello spazio primario.

In un'altra scultura che porta lo stesso titolo Bonoli immagina uno spazio in cui entrare per ascoltare il suono del

vento, attraverso una struttura interna costituita da tubi metallici ingabbiati nel cemento e la cui fuoriuscita salda la struttura al terreno. La volontà di ancorare la scultura allo spazio degli elementi, all'aria, al vento, agli agenti atmosferici, ne fa uno strumento di trasmissione di energie, qualcosa di mutevole pur nell'affermazione di una struttura stabile.

In questi anni la terracotta è il materiale preferito da Bonoli, esso è usato pensando ad un antico concetto di scultura dove la materia - terra è intesa come forma strutturante.

Via via che la ricerca procede le superfici di terracotta, articolate secondo diverse prospettive, dialogano con strutture geometrizzanti fatte di ferro, piegate e spezzate nel loro articolarsi di segni, lamine che tagliano l'aria precisandone i confini in modo netto.

Terracotta e ferro sono in questo senso protagonisti di numerose opere che sfiorano una radicalità di immagine che Bonoli non ha - fino a questo punto del suo percorso - mai sostenuto. I due materiali convivono attraverso una reciproca carica spaziale, mantengono sempre un armonico equilibrio tra le parti, si rafforzano a vicenda pur non avendo mai la certezza del risultato finale. Del resto, il senso della precarietà è vissuto dall'artista come condizione positiva del fare, come possibilità di intuire nuove immagini, elementi che scaturiscono dal rischio stesso del lavoro creativo.

"La terra - ha sottolineato Bruno Bandini nel 1988 - è la definizione di un atto di volontà che tenta di costruire una forma attraverso il dubbio e l'errore; è la suggestione, il turbamento, l'ossessione di un universo interiore che si sforza di emergere, di prendere corpo, colore e struttura". Negli anni ottanta la ricerca di Alessandra Bonoli è dunque orientata verso la completezza dialettica tra lo spazio interno della scultura e la sua visibilità esterna, tra i percorsi segreti che scorrono dentro la forma e gli spiragli, le cavità, le fessure in cui si scorgono visioni d'ombra oppure si possono origliare suoni nascosti nel vuoto. All'inizio dell'attuale decennio lo spazio di riferimento è diventato unicamente quello esterno, viene - in sostanza - privilegiata la dimensione ambientale rispetto alla quale la scultura deve assumere una diversa presenza, agendo in funzione di una più forte determinazione di campo. A partire dai primi anni novanta Bonoli intende rendere essenziali le forme, le sculture diventano lineari, taglienti e insinuanti, accettano la sfida con l'ambiente, sono sollecitate ad entrare in azione con lo spazio, a viso aperto, senza reticenze. Il ciclo delle "chiavi" è giocato sulla variazione formale della struttura simbolica con la quale l'artista vuole penetrare il

vuoto, modificando il respiro dell'ambiente.

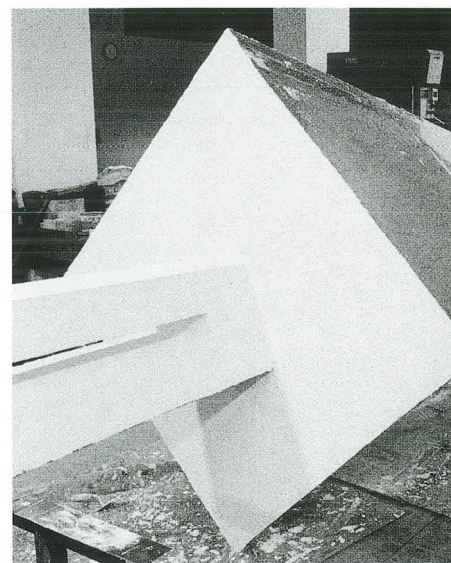
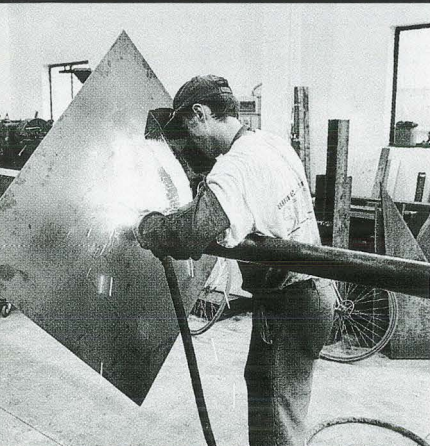
Bonoli reinventa le forme delle antiche chiavi, è affascinata dalla loro qualità estetica, le rilegge come strumenti di tensione verso l'ignoto, con esse immagina di aprire metaforicamente le porte dell'universo, dell'inconoscibile.

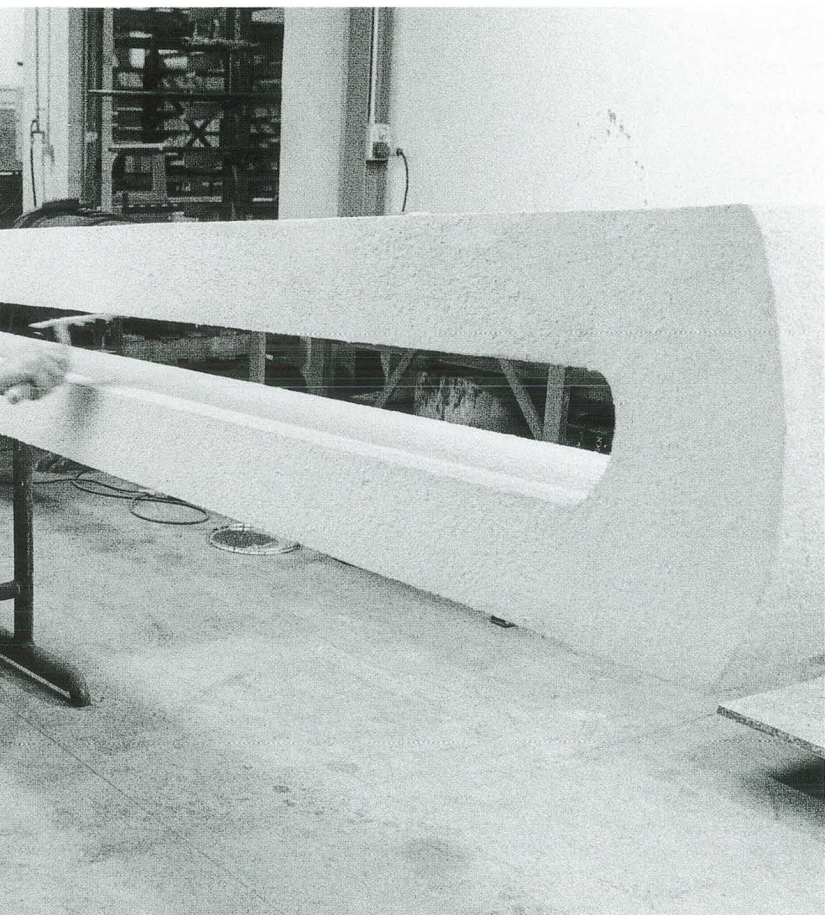
Realizzate con cemento colorato e con ferro, le chiavi sono sculture che vivono nella luce del nero, non hanno riferimenti naturalistici, sono organismi visivi che variano la loro struttura formale ma mantengono lo stesso tipo di intensità, per frapporsi in modo forte allo sguardo che le contempla.

Queste opere sono sostenute da un indubbio simbolismo che le fa appartenere alla natura dell'essere, sono forme che si riferiscono alla vita ma soprattutto sono attraversate da tensioni che affondano nella parte più intima dell'artista.

Bonoli ama in questo senso dire che le sculture sono "l'anima sotterranea" che guida le energie della realtà, esse rappresentano le forme di un "divenire magico" che presiede rapporti, misure, equilibri segreti del mondo.

Non è tuttavia sufficiente per l'artista riferirsi all'interiorità, è necessario conquistare lo spazio circostante, farsi corpo che si mette in azione nella vastità del vuoto, arma che sfida l'impossibile. L'idea di scultura che Bonoli persegue a metà degli anni Novanta allude a quanto di più sintetico possa darsi nel rapporto con i materiali. L'opera è il risultato provvisorio di un processo di identificazione della complessità del mondo nell'unità della singola forma, sintesi simbolica di tutte le forme possibili. Il corpo della scultura è sempre attraversato da uno slancio, ama riconoscersi nella tensione verticale che tocca i punti estremi dello sguardo. Collocandosi, quasi senza bisogno di base, direttamente nel luogo in cui sono allestite, le opere danno l'impressione di essere conficcate nel terreno, vi aderiscono con naturalezza, sembrano scaturire sull'orizzonte come elementi appartenenti al respiro delle forme naturali, pur staccandosi da ogni naturalismo possibile. Ogni scultura è segno di un linguaggio che si trasmette da un punto all'altro dello spazio, e gioca sui rimandi costruttivi, sulle persistenze di una geometria inventata attraverso i segreti delle antiche scritture. Bonoli ama le radici primitive della forma, ha sempre tenuto in grande considerazione i linguaggi primordiali dell'uomo, le forme di comunicazione primaria, i segni intuitivi capaci di trasmettere il sapere delle origini. In questo sen-





so, il linguaggio plastico può restituire all'uomo contemporaneo la ricchezza delle trasformazioni storiche, dunque, anche il senso del rinnovamento che passa attraverso la consapevolezza dei tramiti culturali.

Fare scultura significa attingere ai grandi simboli dell'umanità, agli intatti sapori della materia che comunica la precarietà degli atti umani ma anche la loro felicità nel captare nuove energie, diversi modi di sentire lo spazio.

L'operazione artistica diventa, in questo senso, un ritrovamento di gesti che hanno la forza di competere con nuove tecnologie, garantendosi un margine di intervento che nessun espediente telematico può occupare, sovrapponendosi o sostituendosi all'energia primaria dell'uomo.

Fuso, Runa, Toro, sono alcuni titoli di opere degli ultimi anni, organismi in cui l'artista dichiara in modo perentorio non solo il valore di un credo formale ma la necessità di una tensione etica, capace di ricondurre una scelta linguistica al modello di comportamento che presiede e attua ogni fase del processo creativo.

"Siamo di fronte, dunque - ha scritto Lorenzo Mango nel 1997 - ad una tensione analitica molto forte, che si esprime

anche nella veste finale dell'opera attraverso forme essenziali, spoglie, determinate dalla dialettica tra linee forza e masse plastiche".

Le sculture sono segni, impronte, strumenti di energia ma soprattutto luoghi da sognare ad occhi aperti, soglie dentro le quali vive il paesaggio o l'architettura circostante, con un reciproco movimento di integrazione.

Le forme plastiche di Bonoli sono il risultato di un processo sotterraneo, l'artista teorizza un sistema numerico che guida la loro costruzione: "Se si somma il perimetro si avrà un numero precedentemente stabilito che è lo stesso dato dal proprio peso. Ogni scultura ha un proprio numero magico racchiuso nel corpo, il numero del suo essere, essa è stata costruita da quel numero, nel peso e nella misura, e non potrebbe essere altrimenti".

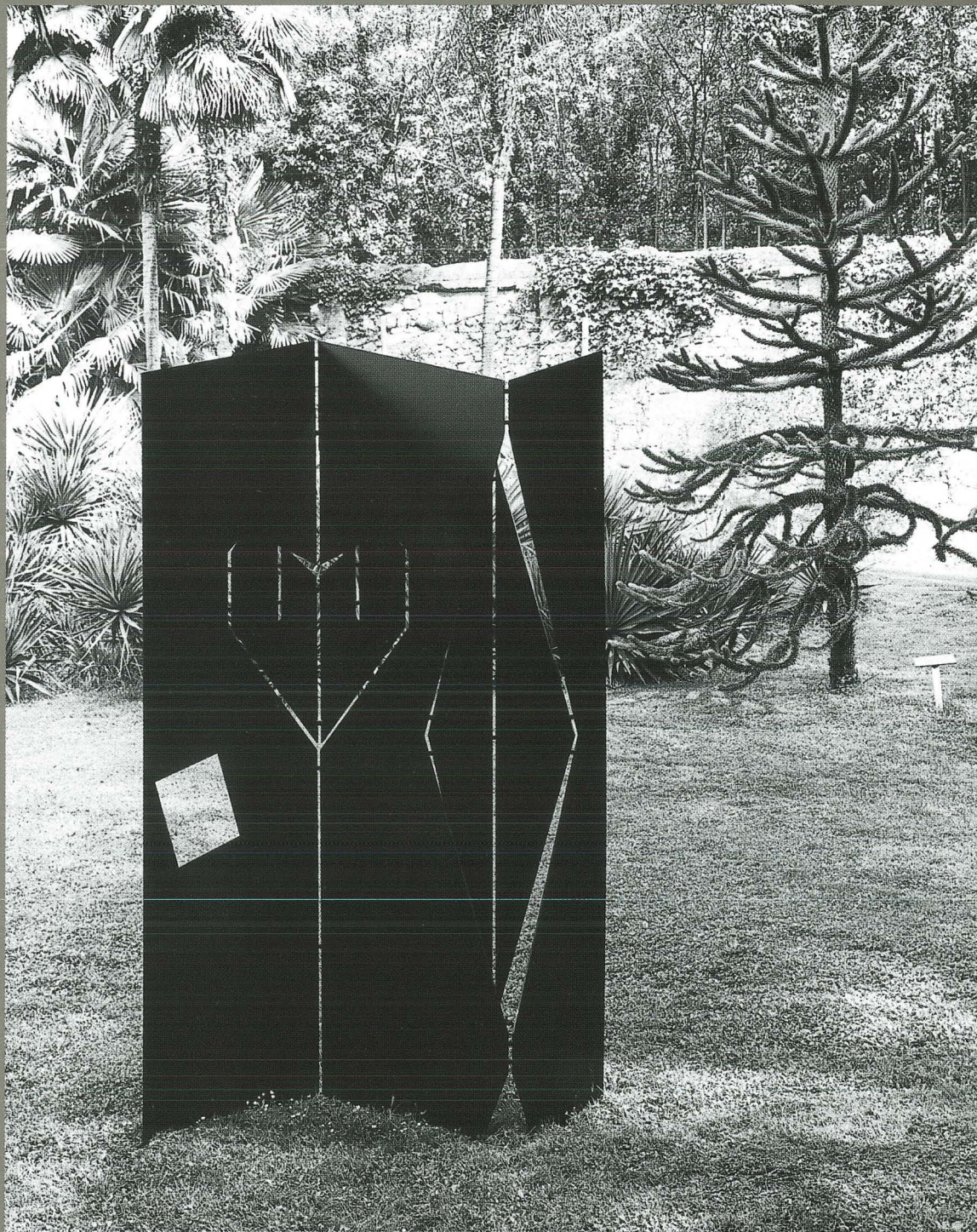
Al di là di queste logiche, va sottolineato che il colloquio tra opera e spazio circostante è sempre legato ad una vibrazione percettiva, ad un peso e ad una leggerezza che la forma sollecita, per evocazione e per emozione.

Del resto, la scultura non è una scienza esatta ma un pensiero poetico che appartiene alla dialettica tra volumi, ritmi, linee, che forzano lo spazio e masse che ne misurano l'equilibrio.

Nel lavoro di Alessandra Bonoli questa complessità è sempre presente, come un motivo che conduce la costruzione dell'immagine oltre il puro valore strutturale, mirando a fare della scultura un'arte di tensioni contrastanti, un luogo che contiene ed è contenuto dallo spazio, una dimora dove il magnetismo delle forme è sintomo di un processo creativo inarrestabile, misterioso, intuitivo, dunque: vitale.

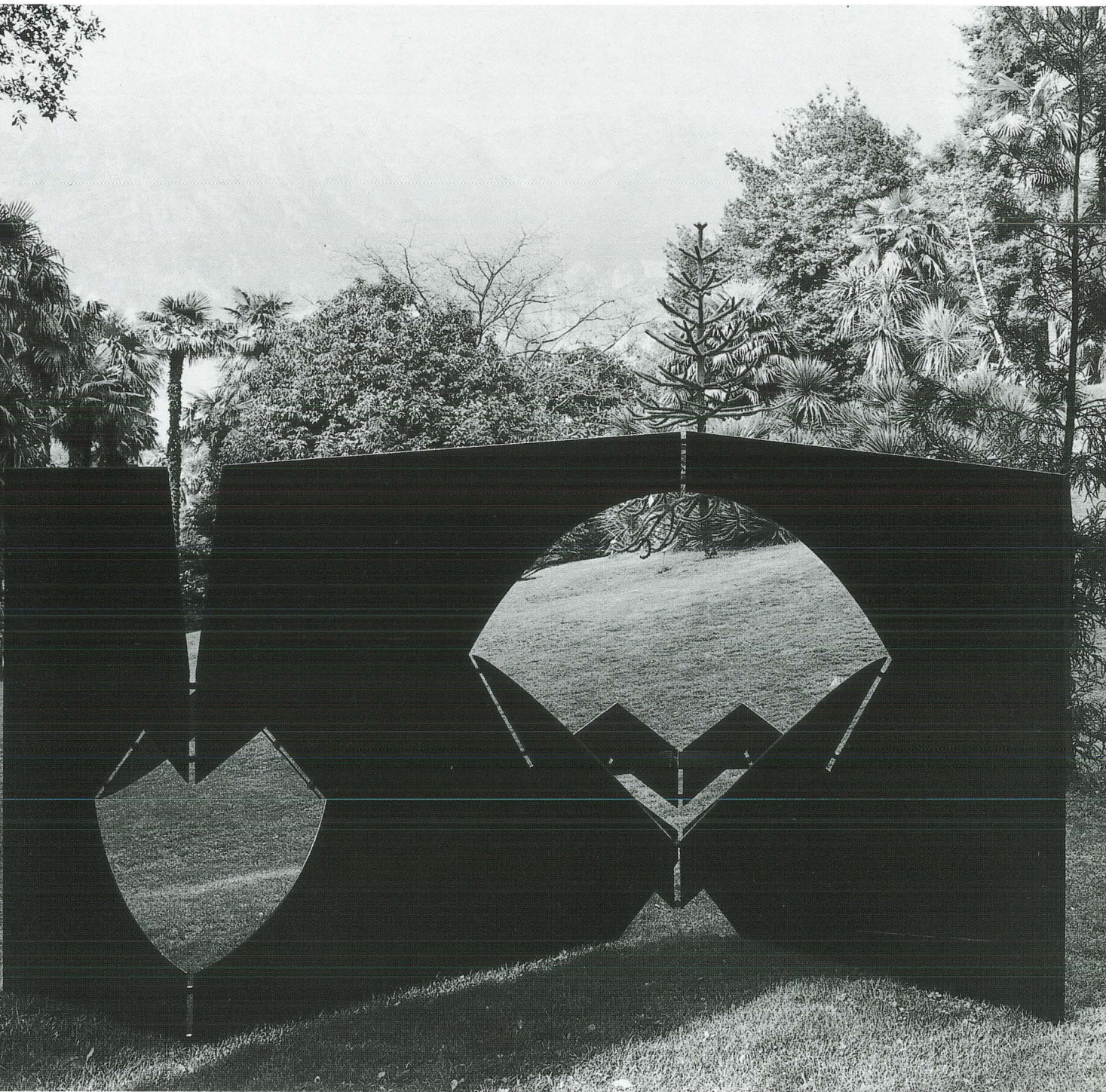
Scultura da viaggio, 1959-85
Ferro dipinto
cm. 250x150x50

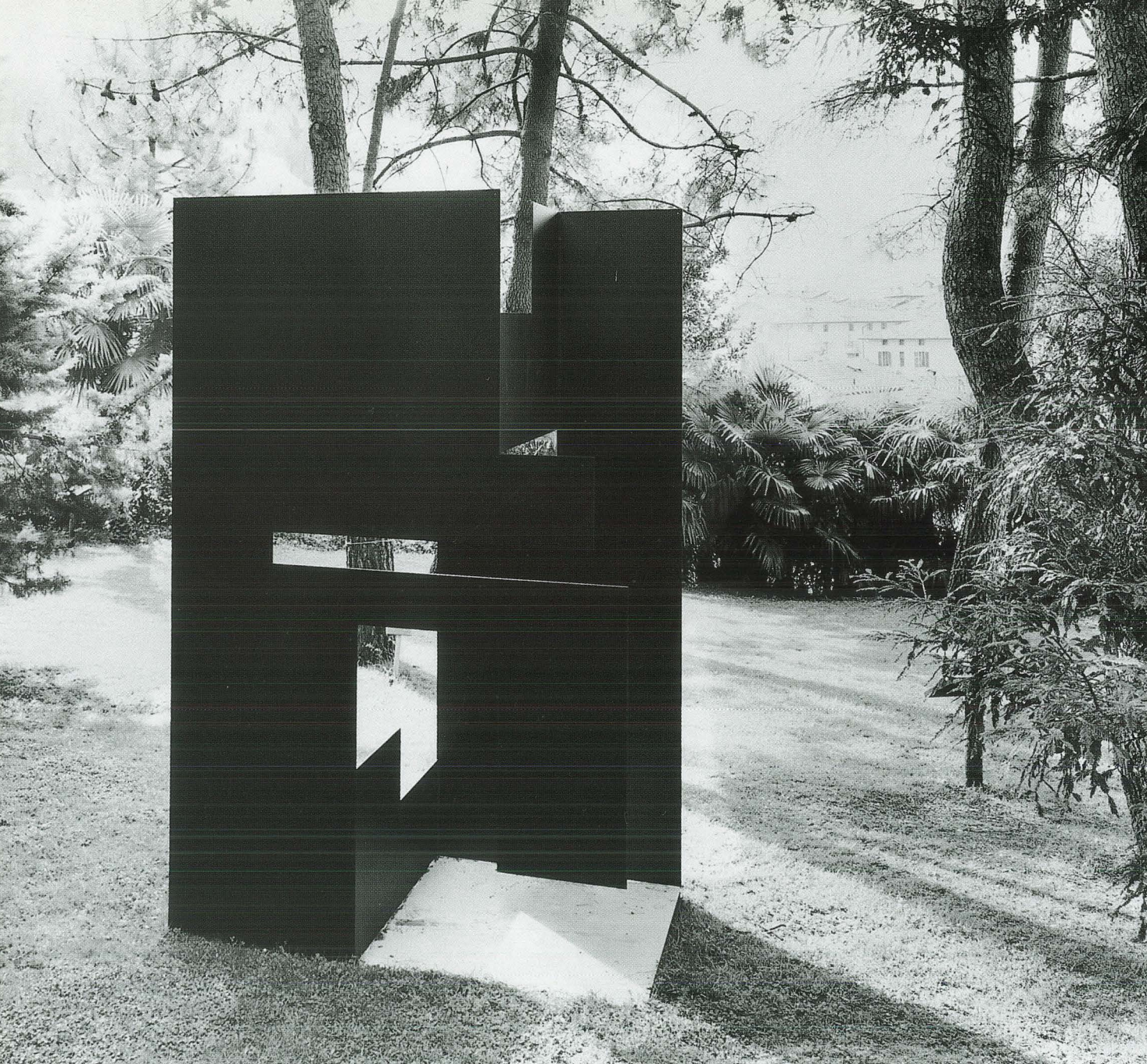
Scultura da viaggio, 1959-85
Ferro dipinto
cm. 200x380x185



Itinerario fotografico relativo
alle mostre personali
dedicate a Bonoli, Minoli, Munari
allestite presso il parco arciducale di Arco
nell'estate 1998

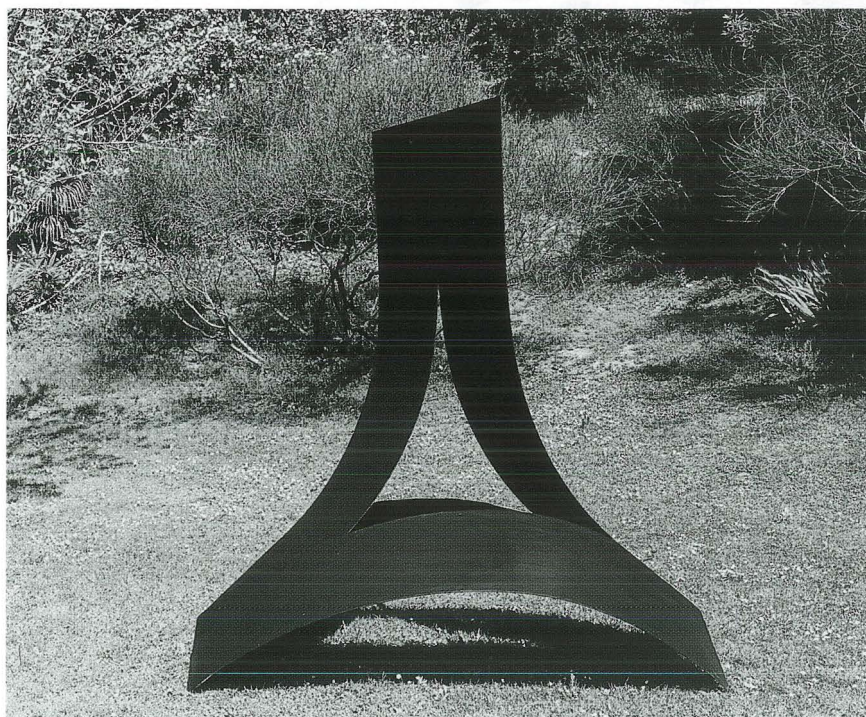
nel parco



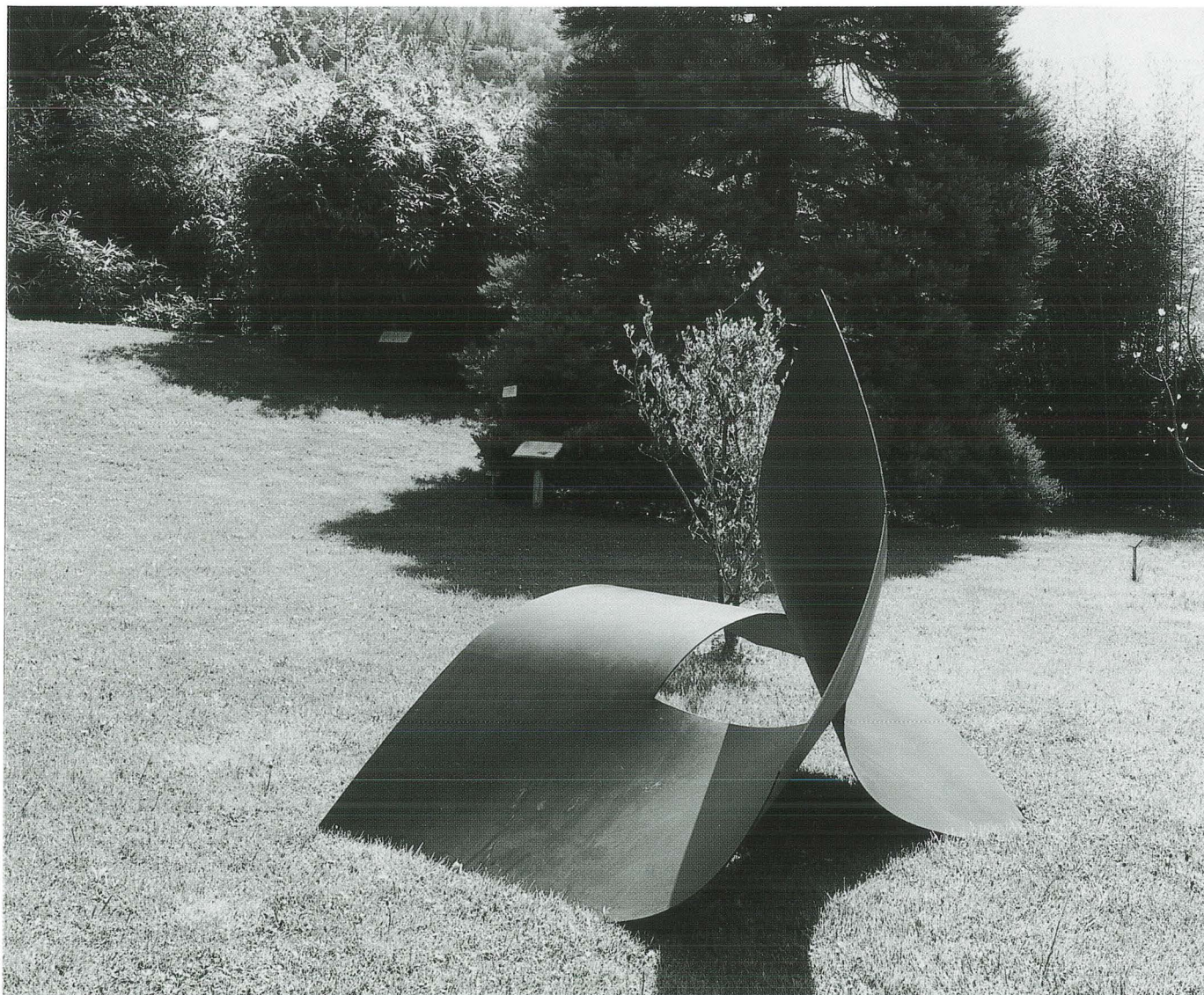


Negativo positivo, 1955/90
Ferro dipinto
cm. 300x106x95

Quadrato a tre dimensioni,
variazione seconda, 1960-85
Ferro dipinto
cm. 238x170x150



Quadrato a tre dimensioni,
variazione prima, 1960-85
Ferro dipinto
cm. 185x185x185



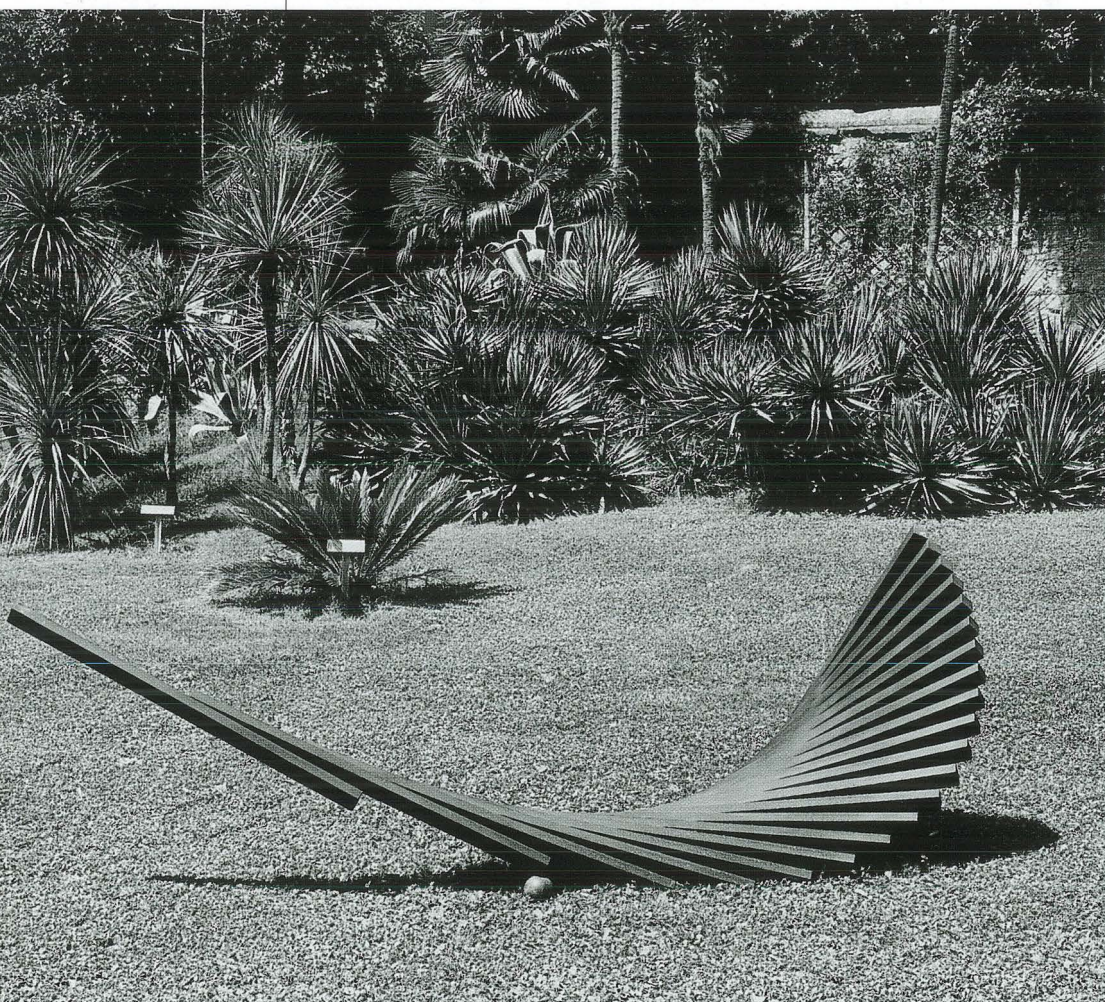
Ballerina III/IV, Dittico, 1997
Acciaio
cm. 170x150x128
cm. 280x150x133

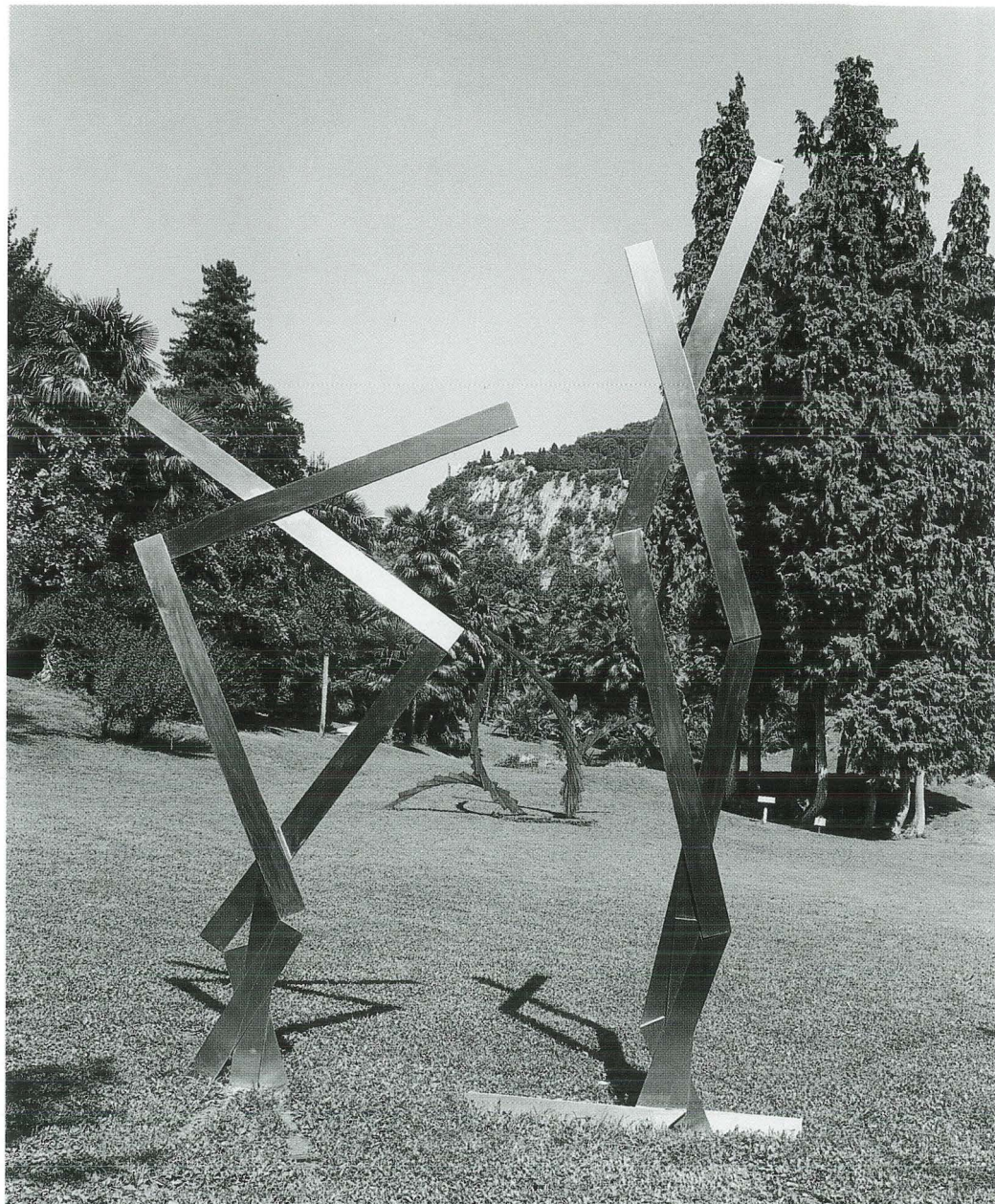
Paolo Minoli



Il canto della terra, 1990
Ferro zincato
cm. 100x100x250

Giochi nel tempio, Dittico, 1996-97
Acciaio
cm. 330x130x180
cm. 250x180x130





Storie di scena, Dittico, 1995-97
Acciaio corten
cm. 400x400x100
cm. 300x300x100

Ballerina prima-seconda, 1991
Rame
cm. 150x120x140
cm. 260x150x200

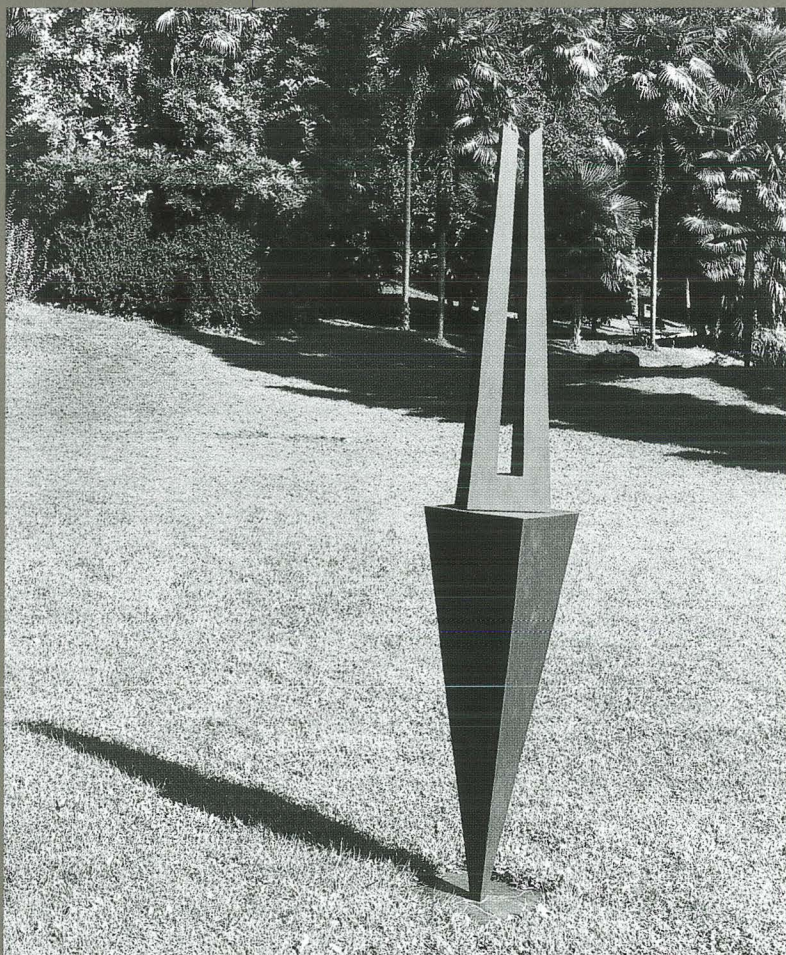




Alessandra Bonoli

Fuso, 1996
Cemento armato rosso
cm. 270x40x40

Impronta, 1998
Cemento rosso
cm. 550x550x25

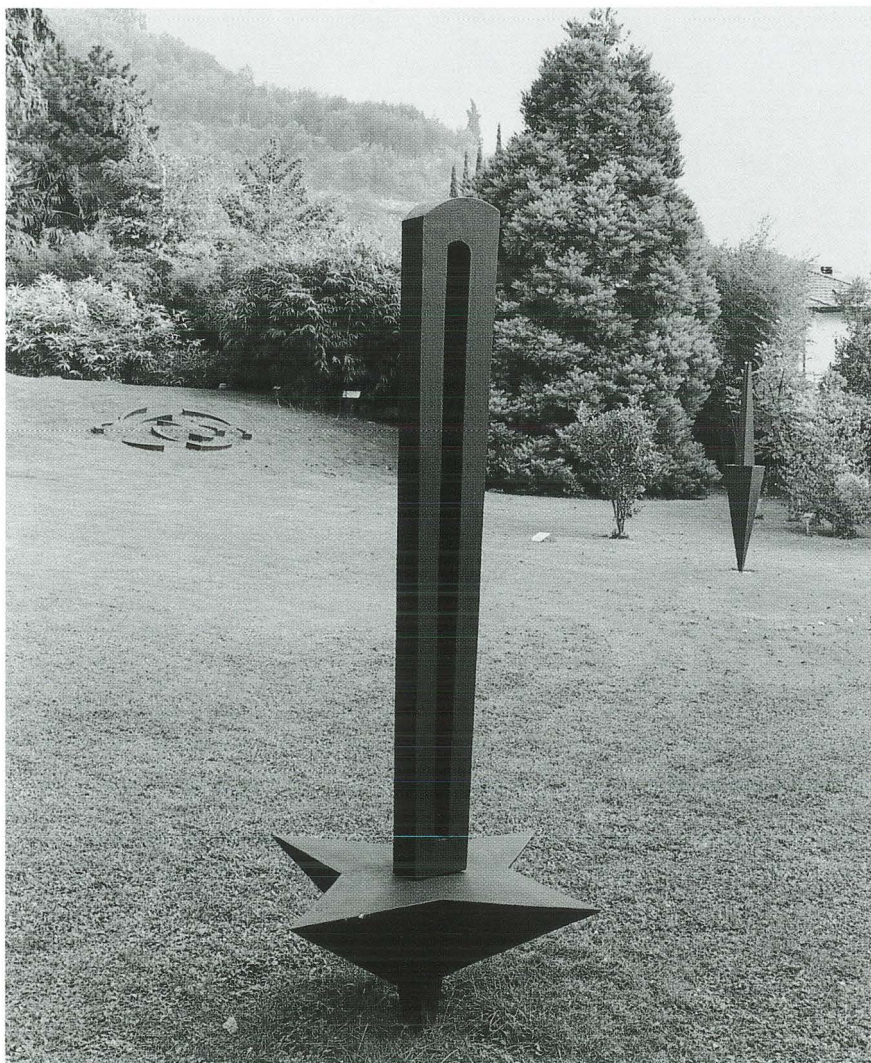


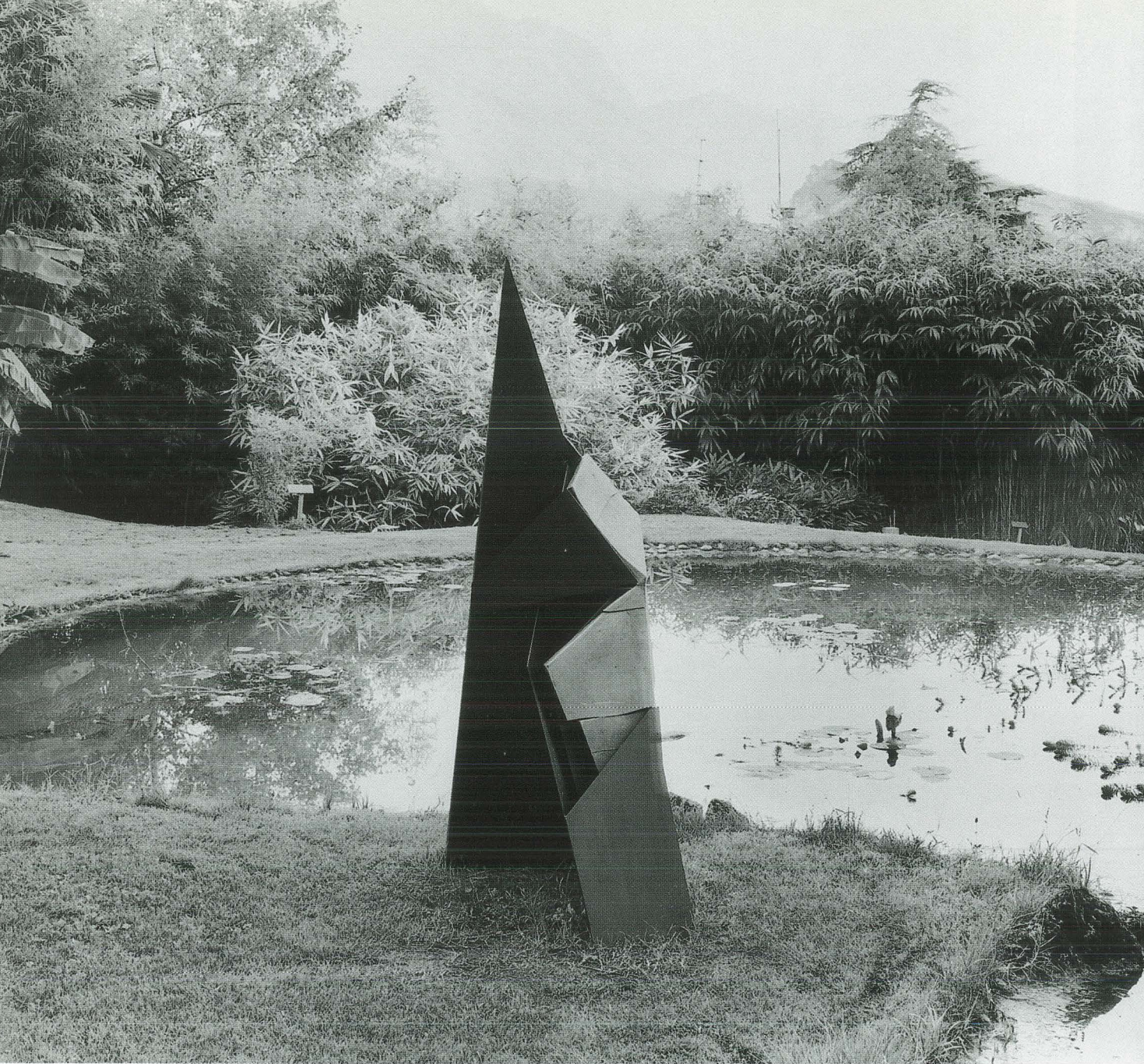




Testa di Mishima, 1998
Cemento armato rosso
cm. 250x130x36

Fuso, 1996
Cemento armato rosso
cm. 265x90x90





Puntale, 1996
Ferro e ceramica
cm. 200x60x75

**A cura
di Melitta Strommer
e Clarissa Zoppini**

AA.VV., *L'arte nell'arte, cinque saggi*, Ponte Nuovo 1989
 AA.VV., *La scultura (L'avventura della scultura moderna dal XIX al XX sec.)*, Panini Ed., Modena
 AA.VV., *Roma anni '60. Al di là della pittura*, Carte Segrete, Roma 1991
 AA.VV., *Spazi futuri: giovani scultori in Italia*, Carpi Castello dei Pio 11 maggio - 30 giugno 1991, Carpi 1991
 AA.VV., *Standing sculpture*, Castello di Rivoli (museo d'arte contemporanea), 17 dic. 1987 - 30 apr. 1998
 AA.VV., *Tendenze oggi in Italia*, in catalogo "Galleria d'Arte Moderna Il Chiodo", Palermo 1966
 AA.VV., *Un secolo di scultura moderna*, Milano 1988
 Alexander C. e Kermayoff S., *Spazio di relazione e spazio privato*, Il Saggiatore Ed., 1963
 Argan G. C., *Storia dell'arte come storia della città*, Ed. Riuniti, Roma 1983

Ricerca bibliografica sul rapporto scultura-architettura-ambiente

Baccilieri A., *Scultura sculture scultori: tendenze in Emilia-Romagna*, Cassero di Castel San Pietro Terme, Grafiche Galeati, Imola 1986
 Ballo G., *La linea dell'arte italiana dal simbolismo alle opere moltiplicate*, Mediterranea, Roma 1964
 Barilli R. (a cura di), *Arte in Italia 1960/1977*, Musei civici Torino
 Barilli R., *La scultura del novecento*, Fabbri, Milano 1969
Bilancio dell'arte negli anni '60-'70, dall'effimero al museo, convegno internazionale Ville Ponti (Va) 14-15 giu. 1982
 Boatto A., *Poetiche europee dell'oggettualità*, in "L'arte moderna", n. 113, vol. VIII, Fabbri Ed., Milano 1967/69
 Bonito Oliva A., *L'arte fino al 2000*, Sansoni, Firenze 1991
 Cabutti L., *Questa è Documenta* in "Arte", n. 230, giu. 1992
 Calдини G., *Scultura italiana del XX secolo*, Il fiore, 1984
 Calvesi M., *Avanguardia di Massa*, Milano 1978
 Caramel L. (a cura di), *Arte in Italia 1945/1960*, 1994
 Caramel L., *Arte come creazione di forme nuove*, Giardini Ed., 1980
 Caramel L. (a cura di), *Scultura a Milano 1945-1990*, Milano palazzo della Permanente, 1 giu. - 22 lug. 1990, Mazzotta, Milano 1990
 Celant G., *Arte povera: art povera*, Electa, Milano 1985
 Celant G., *Inespressionismo. L'arte oltre il contemporaneo*, Genova 1988
 Cerritelli C., *La scultura inesplorata*, Editrice Questarte, Pescara 1993
 Cerritelli C., *Tra peso e leggerezza: figure della scultura astratta in Italia*, Corraini Ed., 1996
 Cerritelli C. e Fossati P., *Dialogo sulla scultura*, Leonardo - De Luca Ed., 1992

Scultura e ambiente: parchi-giardini-città

- AA.VV., *Arte Ambientale, la collezione Gori nella fattoria di Celle*, Allemandi, Torino 1994
- AA.VV., *Arte e ambiente, catalogo generale della mostra*, Biennale di Venezia, 1976
- AA.VV., *Arte e territorio a Matera*, Laterza, Bari 1986
- AA.VV., *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, catalogo generale della mostra, Biennale di Venezia, 1978
- AA.VV., *Dedicato a Pinocchio*, supplemento allegato ad "Abitare", ott. 1986
- AA.VV., *Fiumara d'Arte*, Supplemento a Centonove, giu. 1993
- AA.VV., *La collezione d'arte contemporanea Giulio Bargellini*, Ed. Bora, Bologna 1989
- AA.VV., *La scultura per la città*, XXV Biennale di arte contemporanea città di Alatri, ottobre - novembre 1989, Tipolito Strambi Alatri
- Agnelli M., *Giardini Italiani*, Fabbri Ed., Milano 1997
- Almansi G. e Fileccia D., *Una Fiumara d'Arte*, Palermo, 1988
- Ammann J. C., *Arte, architettura e spazio pubblico* in "Domus", n. 708, 1989, pp.29 - 40
- Antonelli P., Mary Miss, *l'invasione del territorio, riflessioni d'artista sul ruolo e le competenze dell'arte pubblica*, in "Domus", n. 733, 1991, pp. 43 - 48
- Artecittà: 11 artisti per il passante ferroviario di Torino*, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, Torino, 19 marzo 1998
- Artmonie: Architettura e scultura negli spazi pubblici*, Provincia autonoma di Trento Giunta, catalogo della mostra tenuta a Ivano - Fracena, 27 lug. - 7 sett. 1997: vol.1 "Confini" e vol.2 "Da spazio a luogo: il cammino dell'architettura"
- Bann S., *Arte nel paesaggio, scenari della Land Art contemporanea*, in "Lotus International", n. 52, 1986, pp. 87 - 96
- Benetton S., *Presenze nel verde: opere dal 1968 al 1993*, Mostra di scultura all'aperto, Lainate Parco comunale Cascina Grancia 18 sett. - 7 nov. 1993, Grafiche Abba Lainate
- Barilli R., *La scultura vuole abitare lo spazio* in "Arte e Critica", Anno V, n. 14, Inverno 1997/98, pp. 4 - 5
- Barilli R., Cavallucci F., Spadoni C. (a cura di), *Premio Campigna XXXVIII edizione. Per un parco di sculture all'aperto E. Mattiacci e F. Somaini*, S. Sofia 18 sett. - 6 nov. 1994
- Barilli R., Cavallucci F., Spadoni C. (a cura di), *Premio Campigna XXXIX edizione. Per un parco di sculture all'aperto L. Mainolfi: prima casa*, S. Sofia 12 nov. '95 - 7 gen. '96
- Barilli R., Cavallucci F., Spadoni C. (a cura di), *Premio Campigna XL edizione. Per un parco di sculture all'aperto Carrino N. Costruttivo '96*, S. Sofia 29 sett. - 17 nov. 1996
- Barilli R., Cavallucci F., Spadoni C. (a cura di), *Premio Campigna XLI edizione, Anne e Patrick Poirier: l'esilio di Ulisse*, S. Sofia 13 dic. '97 - 15 feb. 1998

Cesena E. e Somaini L., *Trent'anni d'arte italiana 1950/80*, Lecco 1981

Chirici C., *Oltre il concettuale* in "NAC", n.5, 1973

De Micheli M., *La scultura del novecento*, UTET, Torino 1981

Di Genova G., *Idiomi della scultura contemporanea*, Grafiche AZ, Verona, 1984

Dorfles G., *Arte concettuale o arte povera?* in "Art International", Lugano, marzo 1969

Forme per il cemento: sculture nel mondo dal 1920 ad oggi, 25 mag. - 25 giu., P.zza Cavalieri di Malta e parco S. Alessio, Roma 1988

Gregotti V., *Liberarsi dell'arte?* in "Casabella", n.394, ottobre 1992

Gualdoni F., *La scultura italiana* in "Flash art", nn.111, Milano, gennaio 1983, pp.129 -132

Hoffmann W., *La scultura del XX sec.*, Cappelli, Bologna 1962

Il segno della pittura e della scultura, Mazzotta, Milano 1983

Krauss R., *Passaggi: storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Mondadori Ed., Milano 1998

Kultermann Udo, *Nuove dimensioni della scultura*, Feltrinelli, Milano 1967

Marchiori G., *Dizionario Bolaffi degli scultori plastici italiani e moderni*, Torino 1972

Masini L.V., *Dizionario del fare arte contemporanea: pittura, scultura, architettura, cinema, teatro, musica, design, fotografia, dalla metà degli anni '50 ad oggi*, Sansoni Ed., Firenze 1992

Miglietti A. (a cura di), *Arte in Italia 1960/1985*, Politi 1988

Monnai T., *Un glossario dei concetti spaziali* in "Casabella", nn.608 -609, Milano, gen. - feb. 1993, pp. 14 -19

Munari B., *Arte come mestiere*, Laterza, Bari 1995

Parmesani L., *L'arte nel secolo: movimenti, teorie, scuole e tendenze, 1900-2000*, Skira Marconi, Milano 1997

Pirovano C., *Scultura italiana*, Electa, Milano 1966

Pirovano C., *Scultura italiana del 1900*, Banco Ambrosiano Veneto, 1991

Pirovano C., *Scultura italiana del 1900*, Opere tendenze e protagonisti, Electa, Milano 1993

Poli F., *Minimalismo, arte povera, arte concettuale*, Laterza, Bari 1995

Scheiwiller V., *Sculture in acciaio*, Scheiwiller, Milano 1990

Sega Serra Zanetti P., *L'attualità dell'arte: scritti di critica e storia dell'arte contemporanea*, CLUEB, Bologna 1997

Scolari M., *Perché l'animo non sia sconfitto dalla delusione* in "Lotus International", n.73, 1992, pp. 129 - 130

Scott Brawn D., *Arte e architettura, l'arte in architettura* in "Lotus International", n.73, 1992, pp.128

Trini T., *Arte povera, land art, conceptual art: l'opera sparita e diffusa* in "Arte illustrata", nn.34 - 35, Milano 1970, pp.40 -55

Trini T., *Nuovo alfabeto per corpo e materia* in "Domus",

n.470, Milano 1969, pp.45 -46

Vergine L., *Arte povera e land art* in "NAC", n.10, Milano 1973, pp.23 - 24

Masini L.V., *Arte contemporanea, la linea dell'unicità. Arte come volontà e non rappresentazione*, Giunti Ed.

Vinca Masini L., *Dizionario del fare arte contemporanea*, Sansoni, Firenze 1992

Wittkover R., *La scultura raccontata da Rudolf Wittkover. Dall'antichità al novecento*, Einaudi, Torino 1993

Berengo Gardin G., *Il parco di Taino di Giò Pomodoro*, Ed. Artificio, 1995

Bonatta I., *Se la natura fa da scenario* in "La provincia di Como", Como 25 ott. 1990

Boriani M., *Architettura del/nel paesaggio. Lusso o necessità?*, in "Abitare", n. 354, 1996, p. 142

Borrelli M., *Logica del monumento: colloquio con Francesco Venezia*, in "Arredo Urbano", n. 96, 1991, pp.68-69

Botero M. (a cura di), *Friederick Kiesler: arte, architettura, ambiente*, Electa, Milano 1995

Brerette G., *Quali tendenze usciranno da Kassel '87?* in "Il Giornale dell'Arte", n. 43, marzo 1987, p. 8

Bruno Munari, *una scultura per gioco* in "Domus", n.748, 1993, pp. 67

Cacianti P., *Pietro Consagra inaugura la Fiumara d'arte* in "Avanti", 16 ottobre 1986

Calabrò A., *Un futuro per terre antiche* in "Il Sole 24 Ore", n.17, 18 gennaio 1992, p.29

Campo del Sole: una storia di memorial, in "Il Giornale d'Italia", 25 agosto, 1986, p.18

Campo del Sole un'architettura di sculture, in "Lo Spazio", n.1, agosto 1986, pp. 62 - 64

Caramel L. (a cura di), *Ecoscultura a Diodona*, Cascina Diodona, Malnate (Va), 18 mag. - 18 ago. 1996

Carrara N., *Il museo nel territorio dei Nebrodi sabato si arricchirà di altre opere* in "Giornale di Sicilia", Messina, 22 giugno 1989

Casciani S., *L'arte di vivere* in "Abitare", n. 320, lug. 1993

Castagna P., *Parco di villa Carrara - Bottagisio, Bardolino*, Luglio - agosto 1982, Bortoluzzi Stei, 1982

Castagnoli P. G. (a cura di), *Fondazione Umberto Severi: la scultura contemporanea*, Panini Ed., Modena 1992

Castelli Guidi A., *La Documenta di Kassel, percorsi dell'arte contemporanea*, Costa Nolan, Milano 1997

Cattoi A. e Frenda A., *Un giardino di spazi ritrovati* in "Il Ducato", anno 6, n. 3, Urbino 17 feb. 1996

Cave, case, utopia, paesaggi in "Abitare", n. 301, 1991, pp. 154 - 170

Cavellini P. (a cura di), *Viaggio nella raccolta dei Campiani*, Ed. Nuovi Strumenti, Brescia 1995

Cavicchi A. e Sanesi R. (a cura di), *Progetti di Scultura Architettura s Destinazione Pubblica occasioni perdute*, catalogo della mostra Galleria Annunciata, Milano 1984

Ceci B. (a cura di), *Spazi ritrovati: sculture per Trasanni*, Centro sociale Trasanni, Arti grafiche editoriali Urbino, 1996

Cei M., *Il parco di Celle a Pistoia*, Edifir, Firenze 1994

Celant G., *Ambiente/Arte, dal Futurismo alla body art*, Biennale di Venezia, 1977

Celestini G., *Oltre il giardino. L'architettura del giardino contemporaneo*, in "Arredo Urbano", n° 29, 1988, pp. 36 - 39

Chiaromonte G. (a cura di), *Gibellina, Utopia concreta*, Federico Motta Ed., 1990

Chiodetti M., *Sul lago scolpito* in "Tutto Milano", supplemento de la "Repubblica", Roma 27 sett. 1990

Chiostrì F., *Parchi della Toscana*, Casa del libro Ed., 1994

Ciucci A. e Matitti F., *Nel paese dei Tarocchi* in "Art e Dossier", nov. 1989, pp. 24 - 25

Consagra P., *Architetti mai più*, Prearo Ed., Milano 1993

Cordoni G. e Licht F., *Scultura a Zola Predosa: nostra madre la terra "Ca La Ghironda"*, Grafis industrie grafiche, Bologna 1998

Costantini C., *Un santuario dell'arte in riva al mare siciliano* in "Il Messaggero", Roma, 27 giu. 1989

Crispoliti E., *Ambientalisti e ambientatori* in "Il Giornale dell'Arte", n.55, aprile 1988

Crispoliti E. (a cura di), *Campo del Sole un'architettura di sculture a Tuoro: il cantiere*, Mazzotta, Milano 1985-86-88

Crispoliti E., *Campo del Sole* in "Abitare", n.286, 1990, pp.162 - 163

Crispoliti E., *Stonehenge sul Trasimeno* in "Art e Dossier", n.54, Firenze feb. 1991, pp.4 - 11

Crispoliti E., *Urgenza nella città: proposte di intervento di Francesco Somaini*, Mazzotta Ed., Milano 1972

D'Angelo P., *Come classificare le opere d'arte ambientale?* in "Arte e Critica", Anno V, n. 14, Inverno 97/98, pp. 6-7

De Sessa C., *Museo d'arte moderna a Mammola* in "L'architettura", agosto 1991, pp.940 - 944

Di Chio A. M., *La forza dell'espressione: progettare monumenti a Gibellina* in "Arredo Urbano", n.46, 1991, pp. 62-67

Dorfles G., *Artificio e natura*, Einaudi, Torino 1968

Dorfles G., *Arte nel paesaggio e sul paesaggio* in "L'Uomo e l'Arte", n.7, Milano 1971

Enzo Cucchi nel museo d'arte contemporanea di Prato in "Domus", 10 giugno 1989

Fabbri M. e Greco A., *L'arte nella città*, Bollati Boringhieri Ed., Torino 1995

Fagioli M., *Parco-Museo Quinto Martini a Seano*, Giunti Industrie Grafiche, Prato 1997

Ferrari C., *Promenades a Ginevra* in "Domus", n. 664, sett. 1985, pp. 90 - 91

Finizio L.P., *Colonne sul lago* in "AD", n.92, 1989, pp. 26 - 28

Fiumara d'Arte: vincono Lauricella, Di Palma e Lanfredini in "Il Giornale dell'Arte", n.54, marzo 1988

Fiumara d'Arte in "Kalèghè", Palermo 1990, p.2

Fonti D., *Varcare la soglia*, De Luca, 1997

Fossi G., *Il labirinto verde*, in "Art e Dossier", n. 46, 1990, pp. 12 - 19.

Frampton K., *Luogo, forma identità culturale* in "Domus", n.671, 1986

Fumagalli F., *A Monate atelier sulla spiaggia* in "La Repubblica", Roma " 8 sett. 1990

Geuze A., *Un giardino di rappresentanza* in "Abitare", n.354, 1996, pp. 143 - 147

Giordano G., *Alberto Burri: il creto a Gibellina* in "Domus", n.698, 1988, p.13

Giusti L., *Architetti e scultori nel paese dei balocchi* in "Corriere Lombardo", 24 aprile 1959

Giustini I., *Il moderno mecenate nel greto del fiume* in "Quigiovani", 26 giu. 1991

- Gorini C., *Museo a sorpresa nelle vie di Peccioli* in "Il Tirreno", Livorno 24 agosto 1991
- Grasso S., *La zattera pietrosa arenata a Taino* in "Corriere della sera", 21 magg. 1995
- Griffo M., *Il museo è aperto entrino le opere* in "Il Giornale", 26 giugno 1986
- Guidotti M., *Sculture a Campo del Sole, la pietra incontra la storia* in "Avvenire", 21 nov. 1986
- Gurrieri F., *Restauro e città*, Alinea, Firenze 1993
- Heidegger M., *L'arte e lo spazio*, Il Melangelo, Genova 1988
- Hulten P. (a cura di), *Il giardino dei Tarocchi*, Catalogo generale, Biennale di Venezia, 1988
- Hulten P., *Golem e il giardino dei Tarocchi* in "Una magia più forte della morte", Catalogo generale della mostra di Venezia a Palazzo Grassi su Jean Tinguely, lug.- ott. 1987, Milano 1987, pp. 263 - 269
- Il Tesoro dell'isola. Una Fiumara d'Arte*, supplemento n.63 de "Il Giornale di Sicilia", Messina, 12 gennaio 1990
- Imponente A., *Non più pareti ma alberi* in "Arte e Dossier", n. 123, 1997, pp. 36 - 38
- Ippolito S., *Nella valle dell'abusivismo edilizio il pretore mette sotto accusa le opere d'arte* in "Il Messaggero", Roma, 5 luglio 1989
- Johnson P. e Kipnis J., *Installazione all'Unità, Brier* in "Domus", n.749, maggio 1993
- L.D.B., *Sculpture garden* in "Abitare", n. 354, 1996, pp. 171 - 175
- La Porta A., *Un territorio come laboratorio*, in "Il Segno", mar. - apr. 1998, pp. 64 - 69
- Laureati L. (a cura di), *Affinità cinque artisti a San Gimignano*, Firenze 1994
- Lihaceu D. S., *La poesia dei giardini: per una semantica degli stili dei giardini e dei parchi, il giardino come testo*, Einaudi, Torino 1996
- Listri M., *Giardini e parchi italiani*, Fabbri Ed., Milano 1995
- Mac Phail M. e Vezzosi A., *Il labirinto verde, La collezione Gori a Celle* in "Art e Dossier", n.46, mag. 1990, pp.12-19
- Malatesta M., *Un torrente tutto d'arte* in "La Repubblica", Roma, 23 giugno 1989
- Marenoni G., *Metamorfosi del centro urbano: il caso di Gibellina* in "Lotus International", n.69, 1991, pp.72 - 89
- Martelli S., *Proposte per un piano di gestione del parco di Celle Fabroni* (tesi di dottorato per l'Università di Firenze, 1988)
- Martini P. A., *I musei all'aperto* in "Professione architetto", n. 4-5-6, 1992
- Masiero R., *Hannsjoerg Voth, Scheitelhaltung, Main-Donau-Kanal 1992* in "Domus", n. 750, 1993
- Massa A., *I parchi museo*, Loggia de' Lanzi Ed., Firenze 1995
- Matteini M., *Pietro Porcinai, Architetto del giardino e del paesaggio*, Milano 1991, pp.154 - 161
- Men F., *Consagra: una scultura a cielo aperto* in "Corriere della Sera", 26 nov. 1986
- Migliorino P., *Cinque stanze per dormire in un'opera d'arte* in "La Stampa", Torino 16 lug. 1993
- Mirolla M., *L'artista e lo spazio* in "Flash Art", n.156, Milano giu. - lug. 1990, pp. 204 - 205
- Moliterni Rocco, *Tra scandali e utopie la rinascita del Belice* in "La Stampa", 14 gennaio 1998, p.20
- Montanari P., *Mostra al centro Trasanni: spazi ritrovati* in "Il Nuovo Amico", 10 marzo 1996
- Monumento all'umanità nel Campo del Sole*, in "Il Villaggio", n. 9 - 10, sett. - ott. 1986
- Moretti M., *Nel parco Martini* in "La Nazione", 31 ottobre 1988
- M.P., *Le colonne di Campo del Sole*, un insolito complesso di sculture, in "Arredo Urbano", n. 45, 1991, pp. 96-105
- Mugnaini A., *Peccioli diviene un museo all'aperto* in "La Nazione", Firenze 28 sett. 1991
- Nicolin P., *Una via porticata, Franco Purini e Laura Thermes a Gibellina* in "Lotus International", n.69, 1991
- Norberg-Schulz C., *Genius Loci*, Milano 1979
- Nunziante M., *Il recinto di Orfeo* in "Ville Giardini", n. 279, 1993, pp. 65 - 67
- Nunziante M., *Nove meli selvatici ... e Sedum blu* in "Ville Giardini", n. 279, 1993, pp. 74 - 77
- Nunziante M., *Roccia piangente* in "Ville Giardini", n. 279, 1993, pp. 78 - 79
- Nunziante M., *Disegni segreti* in "Ville Giardini", n. 279, 1993, pp. 80 - 82
- Orlandi, *Il paesaggio della città, spazi aperti, giardini, parchi e struttura urbana*, Gangemi, Roma 1994
- Panzini F., *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX sec.*, Bo1993
- Paolo Zermani, *monumento ai caduti a Medesano/Parma* in "Domus", n.753, 1993, pp.10 - 11
- Parchi della Sardegna*, Edisar Ed., 1993
- Parco, città, territorio. Progettazione di un parco mostra per la città di Pistoia*, Aleani 1979
- Pellegrini M., *L'arte ritorna all'aperto* in "Corriere Adriatico", 3 marzo 1996
- Pellegrini M., *Quattordici sculture all'aperto: un evento speciale per Trasanni* in "Corriere Adriatico", 23 feb. 1996
- Petrucelli G., *Sculture d'acqua*, Comune di Bari 1997
- Pisani M., *Il monumento e la nuova monumentalità urbana* in "Arredo Urbano", n. 46, 1988, pp. 57 - 71
- Polveroni A., *Gli interventi urbani di scultura, una cronistoria* in "Arte e Critica", Anno V, n. 14, Inverno '97/98, pp. 12-13
- Ponte A., *Il non sito* in "Casabella", n. 597-598, gen. - feb. 1993, p.102
- Pozzana M., *Burattini d'artista* in "Art e Dossier", n. 109, 1996, pp. 36 - 39
- Pozzi G., *Quando il borgo dà dei punti alla grande città* in "L'Unità", Roma 9 ott. 1991
- Rassegna internazionale di scultura "la pietra e il mare"*, Comune di Riccione, 1991-92-93-94
- Rebellato P. L., *Villa Domenica con undici artisti*, Biblioteca Cominiana, Tipografia Moderna di Casier, Treviso 1988
- Restany P., *Città, spazi verdi, scultura* in "Domus", n. 802, 1998, pp. 78 - 82

Restany P., *Giuliano Gori. Un modo unico di vivere l'arte* in "Domus", n. 755, 1993, pp. 70 - 78

Restany P., *Jean Tinguely, La Tete a Milly-la-Foret* in "Domus", n. 738, 1992, pp. 72 - 75

Restany P., *Melvin Charney: giardino scultura del CCA a Montreal* in "Domus", n. 721, 1990, pp. 3 - 5

Rizza S. *Fiumara selvaggia* in "Panorama", Milano 22 luglio 1990

R.R., *Per un avvenire migliore* in "Il Nuovo Amico", 3 marzo 1996

Salvatori G., *La materia respira tra i sassi* in "Il Mattino", 11 luglio 1989

Santini P.C., *Forme per il cemento* in "Arredo Urbano", n. 29, 1988, pp. 44 - 47

Sarpi F., *Una Fiumara D'Arte e di polemiche* in "Grazia", Milano 13 gennaio 1991

Sarti V., *Facce di bronzo* in "Europea", n. 37, 1988, pp. 108 - 112

Schiroli L., *Arte sopra-sullo-sotto l'acqua* in "L'Occasione", Varese, n. 406, 29 settembre

Schiusa B., *Fiumara amara* in "Il Venerdì" supplemento n. 109 de "La Repubblica", Roma 27 sett. 1990

Scudero D., *Corsini, Messina, Nagasawa. Mostra all'aperto Peccioli* in "Tema Celeste", n. 34, Siracusa, gen.-mar. 1992

Scultura abusiva alla Fiumara d'Arte il pretore la sequestra, in "Giornale di Sicilia", Messina, 22 giugno 1989

Sculture all'aperto nella città di Lugano, Città di Lugano 1989-90

Sentiero d'arte '94. Primi luoghi per un parco ad arte Catalogo del parco regionale "Corno alle Scale", 1994

Simonini, *Giardini italiani*, Idealibri, Milano 1991

Sinisi S., *Fiumara d'Arte, la forza dell'utopia* in "Segna", n. 99, Pescara dic. 1990

Sinisi S., *Natura viva con monumenti* in "Il Mattino", 11 luglio 1989

Smit D., *Giardini barocchi*, Ed. Panini, Modena 1995

Somaini F., *Forme nel verde* - Catalogo della mostra a San Quirico d'Orcia, 1983

Spazi '88, *Installazioni museo L. Pecci*, Prato 1988

Stranieri S., *Il giardino degli echi e dei ritorni: viaggio negli spazi d'arte del parco della Fattoria di Celle*, Accademia delle Belle Arti, Bologna 1991 (Tesi di laurea)

Sul Trasimeno memorial di 27 scultori, Campo del Sole in "Il Giornale dell'Arte", n.38, 1986

T. M., *Il parco minimalista* in "Abitare", n. 286, 1990

Tagliasacchi S., *Considerazioni di un urbanista* in "Abitare", n.286, 1990

Tagliolini A., *Storia del giardino italiano*, Firenze 1988

Tagliolini A. e Venturi Ferriolo M. (a cura di), *Il giardino: idea, natura, realtà*, Roma 1987

Treib M., *Arte pubblica e spazi pubblici* in "Casabella" n. 586 - 587, 1992, pp. 94 - 99

Tullio M.C., *Art spaces, un parco d'arte a Villa Celle* in "Arredo Urbano", n°27, 1988, pp. 26 - 27

Tuoro: Campo del Sole, architettura di scultura sul lago in "Arti Visive VII", n. 2 - 3, apr. - sett. 1986, p. 36

Un Consagra alto 18 metri per un cantiere medioevale in "Il Giornale dell'Arte", gen. 1987

Venezia F., *Palazzo di Lorenzo* in "Abitare", n.320, 1993

Vergine L., *Superspazio per un paradiso artificiale: la Land-art* in "L'architettura", n.203, sett. 1972, p.334

Vettese A., *Investire in arte*, Il Sole 24 libri, Milano 1991

Vettese A., *Piazze, palazzi e uffici rimasti orfani d'autore* in "Il Sole 24 Ore", n. 80, 22 marzo 1998, p. 32

Viaggio nella raccolta dei Campiani, Edizioni Nuovi Strumenti, Brescia 1994

Volpi S., *Il borgo è diventato un museo con i grandi nomi della scultura* in "Il Tirreno", Livorno 30 sett. 1991

Zagari F., *L'architettura del giardino contemporaneo*, Mondadori, Milano 1988

Zappia C. (a cura di), *Giò Pomodoro: luoghi scolpiti tra realtà e utopia*, 1973-1990, Electa, Perugia 1990

Zolla e Marchiano G., *C'era una volta un pezzo di legno*, atti del conv. su "La simbologia di Pinocchio", Milano 1981

1953: Rassegna Internazionale di scultura all'aperto 2, Villa Mirabello, Varese 1953

1987: Mostra Internazionale di scultura all'aperto e della piccola scultura 3, Castellanza, Palazzo Brambilla, 9 mag. - 5 lug. 1987, Italgraf, Castellanza

1989: Mostra Internazionale di scultura all'aperto e della piccola scultura 4, Castellanza, Palazzo Brambilla, Italgraf, Castellanza 1989

1990: IV esposizione nazionale di scultura all'aperto, Gambarogno Lago Maggiore, 15 lug. - 14 ott. 1990, Raimondo Rezzonico, Locarno

1991: Mostra Internazionale di scultura all'aperto e della piccola scultura 1, Legnano, 27 apr. - 30 giu., 1991

1996: esposizione nazionale scultura all'aperto, Gambarogno Lago Maggiore, 6 lug. - 22 sett. 1996, Vira Gambarogno, Ascona, Bellinzona, Tipografia Ponciani, Losane 1996

Materiali e conservazione

- AA.VV., *Arte contemporanea, conservazione e restauro*, Nardini Ed., Fiesole (Fi) 1994
- AA.VV., *Conservare l'arte contemporanea*, Nardini Ed., Fiesole (Fi) 1992
- Althofer H., *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, Nardini Ed., Fiesole (Fi) 1991
- Barilli R., *Dallo scalpello al computer*
in "Art e Dossier" n. 46, maggio 1990, pp.4 - 9
- Basile G., *Alcuni problemi di conservazione della scultura all'aperto* in "Arte e Critica", Anno V, n. 14, Inverno 1997/98, pp. 10 - 11
- Caneva G. Nugari M.P. e Salvadori O., *La biologia del restauro*, Nardini Ed.
- Cassanelli R. (a cura di), *L'arte: critica e conservazione*, Jaka Book, Milano 1993
- Clerin P., *Manuale di scultura: tecniche, materiali, realizzazioni*, Nuova Ulisse, Bologna 1990
- Di Raddo E., *Materia e materiali, scultori, sculture, luoghi nella provincia di Como*, Meta Ed., Cantù 1998
- La conservazione delle sculture all'aperto: atti del convegno internazionale di studi*, Bologna 23 - 26 ott. 1969, Soprintendenza alle Gallerie, Bologna 1971.
- Midgley B. (a cura di), *L'arte della scultura e della ceramica: guida alle tecniche ed ai materiali*, Tecniche Nuove, Milano 1990
- Pozzana M. C., *Giardini storici: principi e tecniche di conservazione*, Alinea, 1996

Finito di stampare nel mese
di aprile 2000
dalla Tipolitografia TEMI - Trento

Claudio Cerritelli

(nato nel 1953) si è laureato in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi di Bologna dove si è perfezionato in Storia dell'Arte Medievale e Moderna. Dal 1986 è titolare di una Cattedra di Storia dell'Arte presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, dove attualmente vive e lavora. È autore di diverse monografie sull'opera di artisti contemporanei e organizza mostre storiche in spazi pubblici e privati.

Tra le sue pubblicazioni intorno al tema della scultura si ricordano:

Mitografie

Luoghi visibili/invisibili dell'arte, Loggetta

Lombardesca, Pinacoteca di Ravenna, Ravenna 1987;

Memorie d'avanguardia, Pescara 1988

(Premio per la critica);

Dialogo sulla scultura,

(con P. Fossati),

Milano 1992;

La scultura inesplorata, Pescara 1993;

Biennale della scultura di Sartirana, 1995;

Tra peso e leggerezza.

Scultura astratta

in Italia,

Mantova 1996

